# رجل مواقف

محمد العربي المساري



عُرف عبد الجبار، بالبراعة في التعبير عن نبضات قلمه، كدت أكتب بنبضات قلبه، وعرف أيضا بمواقفه التي تصدر عن نظرة ثابتة للحياة والناس. وحينما أشير إلى مواقفه، أقصد تلك التي يتخذها إزاء الصغير والكبير من الشؤون التي تطرأ في الحياة، وإزاء الصغير والكبير من الناس الذين يلقاهم في حياته اليومية. أكاد أقول إنه دائم اليقظة، وكأنه لا يستريح. ويعرف الأصدقاء الذين احتكوا به، أن مواقفه كانت تعبر عن نظرة ثابتة وعن معايير لا تتغير.

يزكي ما قلته كل من عرفه عن قرب. وخاصة حينما أؤكد أنه لا يصدر في آرائه ومواقفه عن نزوة، أو انفعال. وحين أقول إن آراءه ومواقفه ليست خبطات بوهيمية أو طلقات مجذوب. ولهذا حينما يتكلم، كثيرا ما تكون كلماته هي الأخيرة.

> عُرف عبد الجبار، بالبراعة في التعبير عن نبضات قلمه، كدت أكتب بنبضات قلبه، وعرف أيضا بمواقفه التي تصدر عن نظرة ثابتة للحياة والناس. وحينما أشير إلى مواقفه، أقصد تلك التي يتخذها إزاء الصغير والكبير من الشؤون التي تطرأ في الحياة، وإزاء الصغير والكبير من الناس الذين يلقاهم في حياته اليومية.

وهذا ما حدث في المؤتمر الرابع لاتحاد كتاب المغرب الذي عقدناه في مدارس محمد الخامس بالرباط في 24 ـ 25 فبراير 1973*. كان ذلك اللقاء حافلا بمواقف عصيبة. وكان المؤتمر أشد توترا من المؤتمر الثالث الذي وصفته مجلة الاتحاد "آفاق"، عدد ربيع 1971، بأنه كان قد عرف بدوره مواجهة بين تيار وطني يدعو إلى أن يقوم المثقفون بواجباتهم، وتيار كان يحاول لاهثا ترك الاتحاد في منطقة الظل بدعوى الحياد.

وكان مؤتمر مدارس محمد الخامس معبرا عن شدة الاضطراب الذي كان يعتمل في الساحة الثقافية. واتسم بمنعطفات عصيبة، وحفل بمواجهات كانت تدور حول مسألة رئيسية وهي صيانة استقلالية الاتحاد، وضرورة النأي به عن مسلسل التدجين.

وقد تبلورت مواقف شديدة الوطأة بمناسبة مناقشة البيان العام،

سواء في اللجنة الأولى أو في الجمع العام. وتوترت الأعصاب إلى درجة أن رئيس المؤتمر ، المرحوم الأستاذ المهدي الدليرو، أصابه إرهاق أدى به إلى الانسحاب من منصة الرئاسة، وتولت أعباء مواصلة التسيير الشاعرة الأستاذة مليكة العاصمي، وذلك في جلسة صاخبة ظهر وكأنها لن تنتهي.

وأشد المواقف حرجا عرفه المؤتمر حينما تصدى المرحوم الأستاذ عبد القادر الصحراوي، باقتراح لم يلق القبول، بل وتم رفضه بما يشبه الإجماع. وكان الاقتراح يرمي إلى أن يرفع المؤتمر برقية ولاء وإخلاص إلى جلالة الملك. و رفض الاقتراح بسبب أن رفع البرقيات يدخل في طقوس محافل رسمية تابعة للدولة، وهو ما يتنافى مع هوية الاتحاد الذي هو متميز عن باقي التنظيمات والأجهزة التي تحركها وزارة الداخلية من قبيل الغرف المهنية.

ودافع الأستاذ الصحراوي عن رأيه باستماتة، أمام جمع عام صاخب وغاضب. وفي غمرة انفعالات قوية، تناول الكلمة الأستاذ عبد الجبار السحيمي، وألقى برصانة كلمة، استمع إليها الجمع العام بانتباه مرهف، قال فيها: إن الاتحاد ليست له عقدة لمخاطبة جلالة الملك، عاهل البلاد وملك الجميع. وقد سبق للاتحاد أن وجه برقية إلى جلالته. والعقدة المريرة في الموضوع، هي أن أعضاء الاتحاد لا يقبلون أن يتم الركوب على منظمتهم، ليتسلق أحدهم إلى منصب الوزارة. هذا هو مغزى موقف رفض الاقتراح.

واستسلم المؤتمر إلى السكينة بعد أن سرت كلمات عبد الجبار في أذهان الجميع، وخاطبت حس المسؤولية لدى المؤتمرين، بوضع الأمور في نصابها. وعلى الفور قمت بالطواف على الأعضاء الاستقلاليين بادئا بالرئيس علال الفاسي، رحمه الله، طالبا منهم أن يكفوا ، خاصة من يتبع منهم الوظيفة العمومية، عن القيام بأي تدخل علني، بعد أن أوضح عبد الجبار الموقف، ووضع حدودا مضبوطة بين الانفعال المتسرع والمسؤولية المتزنة.

وحين تبين أن خطاب عبد الجبار قد اكتسح المؤتمر، وأصبح يمثل اقتناعا عاما في الجمع العام، طرحت رئيسة المؤتمر الأستاذة العاصمي، على المؤتمرين أن يصوتوا على اقتراح البرقية، بعد أن استمع المؤتمرون إلى آراء المؤيدين والمعارضين. وأمرت الرئيسة بتوزيع أوراق التصويت على

> واستسلم المؤتمر إلى السكينة بعد أن سرت كلمات عبد الجبار في أذهان الجميع، وخاطبت حس المسؤولية لدى المؤتمرين، بوضع الأمور في نصابها.

الحاضرين للبت في تلك النقطة قبل غيرها.

وهنا انبرى الأستاذ الصحراوي إلى المنصة من جديد ليقول إنه يعارض التصويت بالبطائق، ويطالب بأن يكون التصويت برفع الأيدي. وقال ليدعم دعواه: إن من يرقص لا يخبئ وجهه. نريد أن يكون معروفا من هو مع البرقية ومن هو ضدها.

وحينذاك وقع شيء لم يكن في الحسبان. فقد هرول إلى المنصة المرحوم الأستاذ عباس برادة، وقال في الميكروفون: أنا أرقص و لا أخبئ وجهي. أنا ضد البرقية. والواقع أننا لم نكن نستحسن أن يستمر النقاش، باعتبار أن عبد الجبار كان قد قال كل ما كان ينبغي أن يقال.

وكان من نتائج تدخل برادة، أننا أدينا ثمنا فادحا حينما تعرض هو إلى الطرد من وظيفته بوزارة الخارجية. واقتضى الأمر تنصيب محام ليدافع عنه أمام مجلس تأديبي. وتولى الدفاع عن الاتحاد النقيب الأستاذ امحمد بوستة. ونجح في إبطال قرار التوقيف.

وظلت تلك النتيجة السارة، و قبلها الموقف الذي عبر عنه عبد الجبار، في وقت عصيب من المنعطفات التي اجتزناها، من أشد ذكريات ذلك المؤتمر بروزا، فضلا عما مثله مؤتمر مدارس محمد الخامس في تاريخ اتحاد كتاب المغرب.

وظلت تلك النتيجة السارة، و قبلها الموقف الذي عبر عنه عبد الجبار، في وقت عصيب من المنعطفات التي اجتزناها، من أشد ذكريات ذلك المؤتمر بروزا، فضلا عما مثله مؤتمر مدارس محمد الخامس في تاريخ اتحاد كتاب المغرب .

وقد أتيت هنا على هذه النبذة لكي أذكر بواحد من المواقف التي اتخذها عبد الجبار ونقشت في ذاكرة أعضاء الاتحاد الذين ذكروا له دائما أنه يمثل قمة الشعور بالمسؤولية، وأرقى مواصفات النزاهة. فضلا عما اتسم به ذلك الموقف في حد ذاته من شجاعة فكرية، وحسن التخلص كما يقول البلاغيون.

وعرف الأصدقاء أن عبد الجبار حين يبدي استحسانا لشيء أو ميلا لأحد فهو يصنع ذلك بلا تنازل، وحينما يقول رأيا فإنه لا يقايض، بل بصدق وأريحية. ولذلك ولغيره محضه أعضاء الاتحاد ثقتهم. ومرة أحرز عبد الجبار على أعلى الأصوات، إذ فاق الذي بعده بتسعة أصوات، وحين تصور الأعضاء أن ذلك يعني أنه سيتبوأ رئاسة المنظمة، كان هو الذي أعلن في الاجتماع الذي تم فيه توزيع المسؤوليات، إن أعلى الأصوات يجب ألا تعني المنصب الأول. وأن المنصب الذي سيخدم فيه الاتحاد هو عضو في المكتب التنفيذي.

16 أبريل 2009

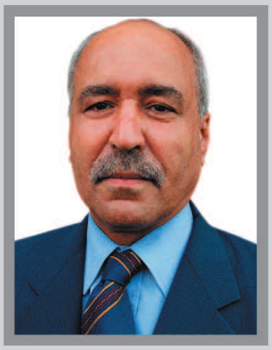
## هوامش

* في المؤتمر الرابع لاتحاد كتاب المغرب بمدارس محمد الخامس بالرباط، خلال يومي 24 و25 فبراير 1973. تم تجديد الثقة في الأستاذ عبد الكريم غلاب بانتخابه رئيساً للاتحاد لدورة ثالثة؛ فيما تكوّن المكتب المركزي من الأساتذة: عبد الجبار السحيمي، محمد العربي المساري، أحمد السطاتي، أحمد المجاطي، محمد بنيس، أحمد المديني.

وكانت رئاسة المؤتمر مشكّلة من الأساتذة: المهدي الدليرو، مالكة العاصمي، عبد العلي الودغيري، بنشارف الرحماني، أحمد هناوي، عبد السلام الزيتوني. فيما رأس جلسة اختيار رئاسة المؤتمر الأستاذان عبد السلام بنسودة باعتباره الأكبر سنّاً، ومحمد السبايلي باعتباره الأصغر سنّاً.

نشكر جريدة "العلم" في شخص الشاعر محمد بشكار والسيد عمر ماغوش، على التفضل بتيسير الاطلاع على أعداد الجريدة التي تضمنت متابعة لأشغال المؤتمر توثيقاً لأهم أعماله ونتائجه. (التحرير)

# في تذكُّر من فتح لنا الطريق
# .من غير عبده؛ من سواه؟!.



أحمد المديني

لا أعرف كيف ولا بأي زمنية سأكتب عنه: بمن كان، أم بما هو كائن، أم الأفضل أن أجنح إلى تركيب يخرجه من تصنيف الوقت الفيزيائي، ليدخله في الديمومة، لا سيما وأنا، ربما لست وحدي من يفعل، ليس من عادتي أن أفكر في من أعز وأبجّل بتوقيت حضورهم الجسدي؛ صنيع علاقتي بأمي، مثلا، حين رفضت أن يشيحوا الغطاء عن وجهها لألقي عليها نظرة الوداع، يسمونها النظرة الأخيرة، كلا، تركتها تمضي في موتها، الموت الحتمي المعلوم بنهاية وظيفة الأعضاء، ولماُ ووريت التراب كنت مصمما على إبقائها معي،عندي، في بقعة من داخلي، ما همّ سواءٌ هي قلبي أم ذاكرتي، أم بينهما، المهم أنها حية بعنادي، وأقول إنها وأنا لا أراها رؤية العين المجردة، إنما غابت، سافرت إلى مكان ما، وسيحين

لا أعرف حقا كيف، ولا بأي صيغة سأكتب عنه: حسب الظروف القديمة، البعيدة الآن يوم أتيح لي أن أتعرف عليه

موعد عودتها لأراها من جديد، كأننا لم نفترق لحظة واحدة؛ لقد انتصرت على الزمن بسحر الديمومة!
لذا أكرر أني لا أعرف حقا كيف، ولا بأي صيغة سأكتب عنه: حسب الظروف القديمة، البعيدة الآن يوم أتيح لي أن أتعرف عليه، أم وفق ما صار وما بتٌ عليه، وقد دار الزمن من نهاية الستينات الخالية إلى نهاية عشريتنا الحالية لهذا القرن أيما دورة،،، تشيب لها الولدان، تغيرت معها الأحوال، وتداخلت الأشكال، وما أكثر من وما تبدل،ولله عاقبة الأمور. لا أبحث عن جواب بقدر ما أسجل حيرة تكبلني، وقد منعتني وقتا من الاقتراب من هذه السطور إلى أن وجدتني فيها، ولا مناص لي من المضي ما دمت بدأت، أتذكر أني بجزء من حَدَبه، وكثير من عنايته ورفقته، قريبة وبعيدة بدأت، ولذا عليّ أن أواصل، والحيرة الممضة

دائما تكبلني، خاصة إذ أتلفّت، يشغلني غيابُه من شدة حضوره بداخلي وبقربي، فأناديه، ألوّح له، وخلافا لعادته، لحبوره الأليف، وظله الرفيف، ومجلسه اللطيف، وقوله المهموس أحيانا كالحفيف، لا أسمعه يلبي أو يجيب، فيشتد افتقادي، هو الذي كان خطوي وظلي، بعض صوتي وغمد سيفي، وقبل هذا وذاك جمال بداية العمر الجميل، أيام الضنك والحلم والحب والشعر وكل ذاك ما غدا الوهم المحال.

ولكن ما بالي أنتهج هذه الكتابة وكأني أدوّن عن نفسي، أتحدث عن من أمعن في تغييب اسمه، واسمي يبدو حاضرا، ُ موقّعا أعلاه على حساب هذا الغياب؟! أيّ لعبة هذه التي نسرف فيها حين ننهب حياة الآخرين، نتوسل بسيرهم، أحيانا، ولو بحسن نية، ونبل القصد، نتخذهم ذريعة فنظهر في الأخير بصورنا ملمّعة،لننساهم في الطريق مستسلمين بغباء،بخفة، لنرجسياتنا، سواء في المدائح أو المراثي، في البغضاء أو الثناء، نكون إما أعددنا ولائم لا لضيوفنا، إنما لتسمن لحومنا، ولنسمع بعدها صدى إكرامنا، وإذ نزعم أننا نريد أن نتذكر، ونسرد شيم وخصال الرجال، نمعن في النسيان، ولا نتذكر إلا ما يسعف لرسم صورتنا نحن، الذين لو كنا صادقين، أوفياء، ما وُجدنا اليوم، لن يتحدث أحد عنا غدا إلا لأن هؤلاء الرجال بالذات هم من فتحوا لنا الطريق، ووضعوا على ألسنتنا أبجدية الكلام ونبرته ، وإذ يخفت صوتهم، أو يتباعد ظلهم، أو تنسحب خطوتهم إلى الوراء، نحن الذين نتوهم أن خطوتنا على الأصح في خط الأمام، تشخص لنا قاماتهم ووجوههم ـ ينبغي أن يحدث هذا على هذه الشاكلة، وإلا فإننا أنذال ولئام ـ في مرآة الغياب،ُتسائلنا، تناجينا، وتمتحن فينا ذاكرة ما كان وما لا ينبغي أن يطويه النسيان، أو تمتد له، كما في هذه الأيام البيد، يد العبث والبهتان! إنما لا مناص من أن يختلط ظلك بقامات الآخرين الكبار، فالظلال هي المصائر والطرقات تتقاطع، وهي سنة الحياة، التي نرجو أن تشفع لنا طباعها فتغضي عن الصغير في طباع البشر.

وأنا عرفت الرجل، قصدي عبد الجبار السحيمي، منذ نهايات العقد الستيني للقرن الماضي، طبعا،الأرجح سنة 1969. بمدينة الرباط، وبمقر جريدة "العلم" أغلب الظن. فإني كنت سنتها قد تخرجت من كلية الآداب، وعينت مدرسا بالدار البيضاء، لكن

> ولا نتذكر إلا ما يسعف لرسم صورتنا نحن، الذين لو كنا صادقين، أوفياء، ما وُجدنا اليوم، لن يتحدث أحد عنا غدا إلا لأن هؤلاء الرجال بالذات هم من فتحوا لنا الطريق، ووضعوا على ألسنتنا أبجدية الكلام ونبرته

بعض صحبي وزملائي عينوا، ونحن خريجي المدرسة العليا للأساتذة، بالعاصمة، ولي معهم ألفة ومودة منذ زمن الدراسة في فاس، فصرت أنتقل إليهم إما للتسلية أو لتطارح الرأي في شؤون زماننا، عديدة وقتها ومتداخلة. وبما أننا جميعا، تقريبا، كنا نناوش القلم، ونحلم بالكتابة بين تطلعات أخرى، فإن هذا الحلم أخذنا بالضرورة إلى سمائه، بل إلى مثواه وسمائه حيث يأوي ويحلق في جريدة العلم، الأولى والوحيدة آنئذ تنقل الصوت الوطني،السياسي والثقافي، معا، وغيرها حُكِم عليه بالاختناق (جريدتا "التحرير" و"الرأي العام" المواليتين للاتحاد الوطني للقوات الشعبية، وحزب الشورى والاستقلال). صرت أطرق مقر هذه الجريدة حاملا بيدي بعض ما أتصوره أدبا أو إنشاء أدب، أضعه في البداية في رعاية الصحفي والأديب المحجوب الصفريوي، الذي كان رحمه الله يتعهده جيدا، هو المسؤول عن كتابات الناشئين. والحق أني أثناء الزيارة كنت أتلصص على من في المؤسسة، لاسيما من أسمع وأقرأ لهم من أعلامها، في مقدمهم الأستاذ عبد الكريم غلاب، ومحمد العربي المساري، وعبد المجيد بن جلون، وعبد الجبار السحيمي، صاحب الأوراق الانطباعية والمذكرات الرقيقة. كان مكتب عبد الجبار(سيسميه خلصاؤه في ما بعد عبده ألفة وتحببا) إلى جانب مكتب الصفريوي، وأظن أنه كان معنيا بشؤون شتى في الجريدة، من بينها ملحق قلم التحرير، والصفحة الأخيرة للمنوعات، وبعض ملحق "العلم الثقافي"الذي لم يكنُ يعلى عليه، والمدرسة التي تخرج منها كل من يدب من أدباء العربية اليوم في المغرب الأقصى. أما أنا فعرفت، ولبعض الوقت الصديق والسند، الصحفي المبرز مصطفى اليزناسني، مسؤولا عن هذا الملحق، وهو من نشر لي أولى نصوصي فيه،فكان ذلك،ولا فخر، بمعيار تلك الأيام، بمثابة شهادة ميلاد كاتب.

> كان مكتب عبد الجبار(سيسميه خلصاؤه في ما بعد عبده ألفة وتحببا) إلى جانب مكتب الصفريوي، وأظن أنه كان معنيا بشؤون شتى في الجريدة، من بينها ملحق قلم التحرير، والصفحة الأخيرة للمنوعات، وبعض ملحق "العلم الثقافي"الذي لم يكنُ يعلى عليه

الحاصل أن نظري، بين هذا وذاك لم يتوقف عن التلصص إلى حيث يوجد عبده، ولم يكن لي وقت طويل أمضيه في تعقب خطوه ومكانه، ولا هو في زحام عمله لينتبه للمتوددين والفضوليين،على بساطة طبعه وطيبته، ودماثة رباطية متأصلة، لن أتعرف عليها إلا بعد دهر، حين ستقدر لي الإقامة زمنا بالرباط ابتداء من سنة 1995، في عودة مؤقتة من

باريس.

ذلك أني في ذلك الزمن كنت أديم التنقل بين الدار البيضاء والعاصمة، نهاري هناك وليلي هنا، وفي هذا الليل كم عرفت الرجل، وتنسمت أريج لفظه، وعذب حديثه، وشقشقة ضحكه، وخاصة رقته، أقصد رومانسيته اللانهائية، لا سيما إذا وصل الكلام إلى الأدب، والفن، في قلبه الغناء والمغنون، أحبهم على نفسه شجن عبد الحليم حافظ وآهاته، لا أحسب أحدا برّح به هواه مثله، هو الذي كان يشجو معه بصوته الفخم الذبيح: " جبّار، في قسوته جبّار! في رقّته جبّار!" وما عرفت عبده بين صحوي ومنامي،غدوي ورواحي، بين استقباله لي في الجريدة، أو ضيافاته الكريمة لشلتنا في بيته العامر قرب مقهى"Jour et Nuit"، أو جلسات سمر ليلي في حي المحيط بالمطعم الصيني، قبل فساد الأمكنة، وتلف البشر، وزوال الأثر؛ أقول ما عرفته إلا رقيقا، وما زال.

والحق أن هناك تاريخين وثّقا علاقتي بالرجل، ليجعلا من وجوده في الرباط، وفي موقعه الإعلامي،أولا، ثم الشخصي،الأدبي والإنساني، ثانيا. وهما عمليا يتداخلان، لأن عبده من قلة لحمتها وسداها ذاتٌ متآلفة مع

**والحق أن هناك تاريخين وثّقا علاقتي بالرجل ، ليجعلا من وجوده في الرباط ، وفي موقعه الإعلامي ، أولا ، ثم الشخصي ، الأدبي والإنساني ، ثانيا. وهما عمليا يتداخلان ، لأن عبده من قلة لحمتها وسداها ذاتٌ متآلفة مع بعضها**

بعضها،هي نسيج وحدها. سينضاف لهما تاريخ ثالث،أحبه وأمقته في آن،قد يتأتى عرضه. أما الأول، فهو ارتباطي منذ نهاية الستينات بجماعة" أنفاس" الإبداعية، أكرر الإبداعية، التي جمعت شعراء وكتابا وتشكيليين،ذوي مشارب ثقافية وفنية مختلفة، ولم يكن إلا الإحساس بآصرة التحديث، والتعبير بصوت مختلف هو الهاجس أو الجامع المشترك بين أعضائها، ولا كان لها زعيمٌ إلا من ينسق مجلتها بالاسم ذاته، وهذا كل ما في الأمر، قبل أن تغير خطها إلى منهاج سياسي، ويتفرق شملها حسب حوادث الدهر المعلومة. المهم أني طفقت ألتقي عبده وأنا أزور جماعتي الحداثية في الرباط، ومن قريب أو بعيد كان عبده فردا بيننا، على الرغم من موقعه، أو موقع جريدته المناقض لخط جماعتنا في الظاهر، كثيرا ما سهرنا، وتناجينا، وبالنسبة إليّ فهو أكبر سنا وتجربة، وأنضج ذوقا، وأرهف إحساسا بالحياة وقدرة على التلقي الأدبي والفكري، فضلا عن السياسي، وهذا شأن آخر. لذا أحب أن أعلن هنا أني لا أتحدث، بعد أن جرت مياه غزيرة تحت الجسور، كندّ له، وأنّى لي ذلك، حسبي أن حظيت بالتعرف

عليه مبكرا، واكتساب صداقته، ونيل تقديره لما أكتب، ليجعل مني، على طراوة العمر، وفتوة التجربة واحدا من أقلام العلم،الثقافي خاصة، قبل أن يصبح لقلمي منبره الذي، من أسف، سيعارض منبره، ويناقض مواقفه، وتلك صورة من تاريخنا المشترك. لكن هذا الجيل على صراعاته، واختلافه، وأحيانا سجالاته النارية لم يُعادِ بعضه، وعرف كباره، أفذاذه، منهم عبده بيننا كيف يحفظ الود ويصون عهده، يشهد الله على ما أعلم أنه ما شتم ولا تنابز في أحلك الصراعات وأعتاها بين فصائل الوطنية والمعارك الثقافية الضارية داخل منبر اتحاد كتاب المغرب،وفي صفحات العلم الغراء، التي نحتاج دائما إلى ترداد أنها مدرسة الوطنية الأولى والراسخة، وفيما سواه يحقد ويكيد، ظل هو يبذل الكرمَ والسماحَ والودَّ يزيد. فلقد عرف كيف يعطي ل"العلم" إهاب الجريدة الوطنية بمعناها الشامل لا بكونها لسان حزب الاستقلال، المقيد بالتزامات أو أعراف سياسية، أيديولوجية مقننة، أو ظرفية ،ولماذا لا أقول إنه وهو الذي التحق للعمل بها، قبل أن تتضارب اتجاهات القيادة السياسية الاستقلالية، ويحدث الانشقاق الاتحادي الشهير نهاية 1959، حرص من موقعه، وعمل في ما بعد بأسلوبه لأن يجذب لمنبره كل الحساسيات، ويحوله إلى مرجل ومختبر لتيارات التحديث والتجديد، من كل لون، وليس إلا في العلم ظهرت نصوص التجديد الأدبي شعرا وقصا ونقدا، إضافة إلى ألوان التشكيل المتطور، وحساسيات اليسار المتياسر، أيضا، ما يحتاج إلى توثيق وإعادة اعتراف،أقواه الاعتراف بأن عبد الجبار السحيمي هو رجل وموهبة ومسار تدفق هذه الروافد كلها، وفي مجرى جهوده، أيضا،كان المغرب والمشرق يلتقيان في تحاب عميق، وتعاون وثيق، إذ كل من يقصد مغربنا يدق بابه/ باب العلَم، كم من الأعلام سأذكر لو أردت، استطعت، ولا أستطيع. في الداخل والخارج، وفي أتون الصراعات لا دلال وكسل وهراء الكلمات، عرف جيلٌ كيف يوجد، ويمضي قدما وهو يؤسس، ويشيد، ويجدد، ويتعارك، أيضا، لكن بما لا يفسد للود قضية، هذا غيض من فيض ما تعلمناه من عبده، ولذلك يصح أن يعد من المعلمين الأوائل والجديرين لهذا الجيل، جيلي، أبقاه الله.

التاريخ الثاني متعالق بالأول، قرين بالكتابة وموقف الكتاب من دورهم في المجتمع والوضع السياسي

> عرف كيف يعطي ل"العلم" إهاب الجريدة الوطنية بمعناها الشامل لا بكونها لسان حزب الاستقلال، المقيد بالتزامات أو أعراف سياسية، أيديولوجية مقننة، أو ظرفية

لبلادهم، ضمن مؤسستهم اتحاد كتاب المغرب التي خاضت سنة 1973 معركة من أشرس ما عرفته في تاريخها، ونجمت عنها مواقف حاسمة، عقب المؤتمر الشهير لمدارس محمد الخامس بالرباط، ذاك الذي تواجهت فيه مختلف فصائل الكتاب الوطنيين والتقدميين - هذه تسمية المرحلة - مع من سميناهم الجناح الرجعي، الموالي للسلطة، الذي كان جله يتحرك في فلك ويدعم من القصر الملكي. وقد أسفرت هذه المواجهة عن انتصار الفئة الأولى، وانتُخب الأستاذ عبد الكريم غلاب رئيسا للاتحاد من جديد، وتشكل مكتب مركزي من بين أعضائه عبد الجبار السحيمي، وكاتب هذه السطور. وطيلة أربع سنوات من عمر هذا المكتب توثقت صلتي بالرجل، وكان المغرب يجتاز ظروفا سياسية صعبة، وصفّ المعارضة التقدمية يتلقى الضربات من قمع وإسكات حرية، والجامعة في غليان، وليس للأدباء غير "العلَم" تقريبا منبرا، فـ"المحرر" الأسبوعي ما كان ليشفي الغليل، ولا بعض الدوريات المتقطعة. لم نكن في اتحاد الكتاب، بالتبعية، قادرين على فعل هام لأسباب يطول شرحها، إنما بقينا نتواصل، وعبده الكاتب العام للجمعية، يحاول أن يمسك العصا من الوسط إزاء أعضاء متشنجين مثل الراحل أحمد المجاطي، محمد بنيس، وأنا أيضا. بينما هو هادئ الطبع دائما، يغضي حياء من مهابة الرئيس غلاب، ومديره في" العلم" وإذا غضب أضمر، حرص دائما على أن لا يختلط عنده الموقف السياسي، أو الثقافي السياسي، مع العلاقة الشخصية، أعني الصداقة، ولا صلة النشر في الجريدة، فهو عرف كيف يدبر بميزان هذه الصلات، لذلك كسب احترام الصادقين وودَّهم، ولم يغتر بتكالب الانتهازيين وعديمي الموهبة، بين منبري الاتحاد والجريدة، فصار له خصوم ولكن أبدا بلا أعداء.

لم نكن على وفاق في اتحاد كتاب المغرب، واتسعت الشقة عندما انطلقت جريدة "المحرر"- وهذا هو التاريخ الثالث، المعكر، عقب المؤتمر الاستثنائي الذي أنجب حزب "الاتحاد الاشتراكي للقوات الشعبية" بالدار البيضاء سنة 1975، وكنت من أعضاء هيئة التحرير الأولى التي شكلها المرحومان عمر بن جلون ومصطفى القرشاوي. أذكر هذا لأن الصحيفة الاتحادية وحزبها، طبعا، سيتصادمان مع الإخوة في حزب الاستقلال، و"الملحق الثقافي"

> حرص دائما على أن لا يختلط عنده الموقف السياسي، أو الثقافي السياسي، مع العلاقة الشخصية، أعني الصداقة، ولا صلة النشر في الجريدة، فهو عرف كيف يدبر بميزان هذه الصلات،

الذي كنت أشرف عليه مع صفحات أخرى، سيتحول إلى حلبة عراك فكري إيديولوجي بين المفكرين والأدباء" التقدميين "الاتحاديين، وأضرابهم الاستقلاليين" اليمينيين"، (محمد زنيبر في مواجهة عبد الكريم غلاب، وأحمد المجاطي (كبور لمطاعي) ضد حسن الطريبق، على سبيل المثال فقط). نار حرب توقد بين الدار البيضاء والرباط، فيما عبده، رغم أنه يجلب الحطب، يبتعد بأصدقائه عن لفح النار، وفي هجير الأيام يدعوهم إلى فيء القلب، وخوان في البيت ممدود أبدا للإخوان، فلم يتعكر صفو علاقتنا يوما رغم الهجير، ولا أحسست بأحد قريب مني في الرباط، وإن تباعدنا، مثله، ولا فكرت في اللجوء إلى غيره وقت الشدة. حسبي أن أذكر حادثة واحدة، ونحن معا أعضاء ذلك المكتب المركزي، إذ في سنة 1974، وعقب موجة اعتقالات حصدت مناضلي الاتحاد الوطني للقوات الشعبية، بالبيضاء خاصة، وجدتني، ولم أكن سياسيا محترفا، مساقا معصوب العينين إلى زنازن الرباط حيث قضيت وقتا نسيته، ثم أخلي سبيلي في شارع ما من العاصمة وأنا على حال لا مثيل لها من الجوع والبهدلة، ومن حسن الحظ

> **"شخصية مستقلة، لنقل متميزة، قادرة على الوجود بهذين الوضعين وبدونهما، كوّنها بعصاميته، وصداقاته الكثيرة المتنوعة، وبمزاج الأديب الفنان، عدا أهوائه الخاصة، من شرود، وحميمية صوفية، وحب لصيد السمك"**

حافظت على ذاكرتي فيما تشوشت ذاكرة آخرين، فاهتديت مباشرة إلى شارع علال بن عبد **الله**، إلى عبده في "العلم" الذي أطعمني وكساني وهداني إلى السبيل.

والحق أنه معلمة الرباط، ومنارتها بالنسبة للأدباء وكتاب المغرب من كل الأصقاع، بل للعرب جميعا. أحسب أن حظوته تأتت بعد لطيف شمائله من كونه لم يغال يوما في انتماء، ولا تحصن أو تحجر في موقع، حتى وهو صلب، ثابت العقيدة. لقد كان من السهل،حد النزق، وما يزال، تصنيف الناس إلى انتماءات وولاءات شتى، ومن ثم التعامل معهم وبينهم على هذا الأساس، قبولهم أو نبذهم بحكم مسبق لا دخل للصفة الإنسانية فيه. ولعله من بين نادرين أفلت من هذا الشطط، استطاع رغم حضوره المستمر في جريدة حزب الاستقلال، وفي أروقة هذا الحزب، أن يحافظ لنفسه على مسافة من الموقعين، ويبني شخصية مستقلة، لنقل متميزة، قادرة على الوجود بهذين الوضعين وبدونهما، كوّنها بعصاميته، وصداقاته الكثيرة المتنوعة، وبمزاج الأديب الفنان،عدا أهوائه الخاصة، من شرود، وحميمية صوفية، وحب لصيد السمك مع عشق خلوة البحر، تجتمع كلها في

ذروة حب جارف للحياة بعواطف جياشة لكم صدح بها من حنجرة العندليب الأسمر، وهو يقلده، يحترق بجوى أغانيه، نحس به، بين الصمت والإنشاد، يغني هوانا وحرقاتنا جميعا، نحن الذين ولدنا حالمين في ذلك الزمن الكمد.

وفي الكلمات، وبها، عاش المساحة الوسيعة والوافرة من عمره. كتب، كما عاش وتكوّن ومارس السياسة والصحافة والحياة على هواه. لم يكتب كثيرا، لكن غزيرا بالأحاسيس والمعاني، وخاصة باللغة التي هي لغته، والأسلوب الذي هو أسلوبه، ونبرة هي صنوه، وذا هو الكاتب. كل من يعمد إلى دراسة النثر الحديث في أدب المغرب لن يجد بدا من الوقوف عند مذكراته في الصفحة الأخيرة في "العلم" وضع لها عناوين عديدة، أشهرها "خواطر طائرة"، لنقل إنه أستاذ هذه الكتابة اللمحة، واللقطة السانحة، واللفتة النابهة، والشحنة الدافقة، والنفثة الدافئة؛ هو أستاذها في نثرنا بامتياز. جاور المرحوم عبد المجيد بن جلون في كتابة المذكرات، ذاك يطيل ويعقلن، وهو يوجز ويلمح ويرسم مثل أحد معبوديه، نزار قباني، بالكلمات. وانضم إليه المرحوم محمد زفزاف، يطل من قراءات فرنسية،

**"وفي الكلمات، وبها، عاش المساحة الوسيعة والوافرة من عمره. كتب، كما عاش وتكوّن ومارس السياسة والصحافة والحياة على هواه."**

ويصدر عن رؤية وجودية نوعا ما، رافقه إدريس الخوري ب"مذكرات تحت الشمس" يعرض أطراف جسده وأجساد الآخرين في الدار البيضاء، وهو يبحث عن لغة تقول كلام الناس لا الأدب. عبد الجبار كان قد جمع هذا الحمل كله، وبعده، ولم يقبل لا أن يتفلسف، ولا أن ينشئ كتابة قدوة، هي في الحقيقة تستعصي على التقليد، وإنما تعبيرا على السجية، يقول الذات بملء فيه وإحساسه، وهذه خاصية أساس ما أخطرها في بيئة أدبية كثيرا ما اختزلت الأنا في سطوة المجموع، ولم يحفل القول الأدبي لديها بالفرد إلا إن هو جاء لسان حال الكم الغفل، باسم الواقعية والالتزام ودور الكاتب في المجتمع، وما ينبغي وينبغي، ومثله من إرغام وإسفاف. على امتداد ما يقرب من خمسة عقود تقريبا، أي منذ مطلع الستينات، وإلى زمن قريب جدا، لم يبرح الرجل قول ذاته، ونثرها بالأسماء والصفات، بالآهات والشطحات، بالكم المجتمع مثلما بالشذرات، بين المحجوب والمرغوب السافر، ودوما بوقار، كذا بغُنج تلك الكلمات الغانيات، تقول ذاتنا الجريحة بسهام لم يحس بها إلا من نفذت فيه،سهام حقيقية لا هلامية،

مدّعاة كما يتهيأ لأولاد الأدب هذه الأيام، يغذيها بمشاعر وتباريح العمر الشخصي والوطني والإنساني العام، من غير ادعاء ولا نبوءة، يتنفس من شغافها عشقٌ مبرح، رومانسي، وشهواني، وصوفي، لا يأبه صاحبه أنه ينشره في منبر ذي سُنن محكمة، فهو من ظل يعارك لتجديد هذه السُّنن، ولأن أحد الأعمدة الراسخة لهذا المنبر إن لم يكن أرسخها، الزعيم الكبير علال الفاسي، معشوقه المُعلّى، كان أديبا ومربيا وقائدا، وصوفيا عاشقا، أيضا.

لا أدري إن كان عبده مقتنعا بالقيمة الخصوصية لخاطرته، ومزيتها بين الفنون الأدبية، أرجع الأمر إلى اختلاف صامت بيني وبينه حول رأيه في ما كتبت عن قصصه، المضمومة في مجموعة: "الممكن من المستحيل". فإني كنت تناولت بعض هذه القصص في سياق بحث لي لدبلوم الدراسات العليا في الآداب، في موضوع: "فن القصة القصيرة بالمغرب؛ في النشأة والتطور والاتجاهات" (دار العودة، بيروت، 1982). أذكر أني ملت إلى اعتبار تلك القصص نصوصا انطباعية، في شكل لوحات ونفثات تعبيرا عفو الخاطر، جميلة في ذاتها،وإن افتقدت مقومات البناء القصصي، وما يحتاج إليه هذا الفن عموما، مما هو معلوم به ومشتهر عنه. وقد تطيّر صاحبي من تقويمي معتبرا إياه تجنيا، لم يكتب شيئا من هذا، وإنما وجد الصدى في ما تناقله أكثر من واحد، إما مرجعيا أو ليحمي الوطيس. وأنا ما زلت إلى اليوم عند رأيي النقدي، ما أحسب الرجل إلا معي رغم المتزلفين إليه، فهو كأنما استنكف عن مواصلة طريق القصة القصيرة إلا قليلا جدا،أحسبه لا يجد وطره فيها، بينما واصل يتحفنا بسانح القول الجميل مما يحتاج إلى تصنيف منظم هو غنى للمكتبة الأدبية العربية بالمغرب بلا جدال، وسجلٌ حافلٌ بذكريات وومضاتٌ عن الزمن المغربي والعربي على امتداد عقود مشحونة. وهو بهذه الكتابات، مثل عديد المواقف الوطنية والثقافية المشهودة له، المنبثقة أصلا من حميا شخصيته الإنسانية معدنا، الشاعرية منبعا، المذوّتة بروحية مولعة وعشق بلا حدود، وبحياة مرت كلها في مرافقة الإخلاص، لا قسمة فيه بين الأنا والوطن، بين المغرب وأمة العرب، بين الحي والشهيد، ففيه بعض الشهيد في الحياة، وبمكابدة التفاني والعفة والغنى عن إسراف الدنيا وتهتك وتفسخ ما شهده خلالها من

**فهو كأنما استنكف عن مواصلة طريق القصة القصيرة إلا قليلا جدا ، أحسبه لا يجد وطره فيها ، بينما واصل يتحفنا بسانح القول الجميل مما يحتاج إلى تصنيف منظم هو غنى للمكتبة الأدبية العربية**

تكاثر القوم وتساقطهم تباعا؛ إلا الغنى عن رب العالمين. إن واحدا من هذه الطينة، وبهذه الخصال، والسجايا، بالسلوك اليومي له بين عمله وهو يأكل الطعام ويمشي كسائر الناس في الأسواق، خفيف الظل، واثق الخطوة، قليل الجسم، كبير النفس، بوداعة الفجر ونعومة المساء، بكل هذا وما لا تحده كلمات مستعارة من رُطَب جناه، لمن الأمثلة النادرة، والمبجلة لشرف المثقف والصحفي والكاتب والفاعل السياسي في مغربنا الحديث نرى فيه ملامح من صورتنا الكلية، وإن اختلفنا معه في هذا الخط أو ذاك، فلأنه عاش من أجل أن يحفظ للآخرين حقهم في الاختلاف، جاهرا برفضه للطغيان والاستبداد ودعاة الصوت واللون الواحد، رافضا أن يكون بوق أحد، أو أن ينزل من السفينة ليتركها تغرق، أو يقاضي ربانها على عمر التجديف وهو يقود أمامنا حلم الوصول إلى بر الأمان، أحسب في الأخير وليس الآخر، أن ما روّعه هو ما يجمعه قول سيد الشعراء جدنا أحمد أبي الطيب المتنبي في بيته المأثور:

" ماليَ أكتِّمُ حبا قد بَرى جسدي/
وتدّعي حبَّ سيفِ الدولة الأمَمُ؟!".

باريس في 24ـ 03 ـ 2009

**عاش من أجل أن يحفظ للآخرين حقهم في الاختلاف، جاهرا برفضه للطغيان والاستبداد ودعاة الصوت واللون الواحد، رافضا أن يكون بوق أحد،**

# قوة فكر ولطف معشر



## مبارك ربيع

يصعب الحديث عن تعاطف وقرب وجداني، مع صديق عزيز بقيمة عبد الجبار السحيمي، بهامته الفكرية الأدبية والإعلامية السياسية، وبندرة مثاله في السلوك والمعاملة الإنسانية، وأكثر من ذلك صعوبة وأبعد منالا، أن تدرك فيما تحاول التعبير عنه تجاه هذا الصديق، أن ما تحاول من جهد ولفظ، لا يمكن أن يوفي الصدق والصديق حقهما، أو يشعر ببعض الرضى في هذا المجال. فلتكن البداية بداية بالفعل، وذلك عند أوليات تعارفي مع الصديق عبد الجبار، ولن يكون ذلك إلا في إحدى تلك الساحات الأثيرة لدينا، والممكنة في الستينيات من القرن الماضي، ساحة المعارك الفكرية السياسية الأدبية، إذ لم تكن ثم فواصل ولا حدود بين هذه الميادين، وكل سبيل إلى أحدها يؤدي إلى غيره منها؛ علاوة على

**يصعب الحديث عن تعاطف وقرب وجداني ، مع صديق عزيز بقيمة عبد الجبار السحيمي ، بهامته الفكرية الأدبية والإعلامية السياسية ، وبندرة مثاله في السلوك**

أنني لم أكن أمتلك ما يمتلك الصديق من ساحات لقاء والتقاء أخرى، إذا كان على رأسها انتماؤه السياسي، فإن من أهمها ما يرجع إلى جانب من نمط حياته المنظم، وفي طليعة ذلك بعض اهتماماته وأنشطته الشخصية، فهو رياضي ولاعب تنس مجرب ومواظب، كما أنه عاشق بحر، لا لمجرد جماله، زرقة مياهه ومتعة السباحة بين أحضانه، ولكن لفيض عطائه وتنوع كنوزه، ومنها ما يكابد بدوره عشقاً لا يترك له صبراً على ملاقاة الصنارة السحيمية الساحرة، أو يتيح له فرصة لمقاومة إغرائها؛ فقد كان الصديق وفياً لهذا العشق في علاقته البحرية، وهو ما سيتطور لديه إلى استعمال القارب وعلى مياه بحر متوسط، تقريباً للمسافة العشقية، وتداركاً لشقة البعاد من جهتين .

وتُلمس قوة الفكر لدى الصديق عبد الجبار، في شتى المواقف ومختلف العلاقات، في مبدإ انتمائه السياسي، في وضوح خطه واتجاهه، وفي تماسك منطقه وعبارته؛فهو يعرف كيف يضع المقدمات المناسبة لما يريد، ويؤسس المداخل الممكنة لإضعاف منطق الخصم، أو إشعاره على الأقل بأنه لا يملك وحده شدة الاقتناع بما يريد ويعتقد، ولا ينفرد بالجرأة والحماسة في التعبير عن ذلك، ولا له كل الحقيقة في النهاية، فهناك من الرؤى والتصورات المخالفة ما يمتلك نفس المقومات أو ما هو أشد وأقوم؛ ولم يكن نمط هذا السلوك لدى الصديق عبد الجبار، حالا عارضة "تزور كأن بها حياء" مثل صاحبة المتنبي، أو من قبيل "الذئب الذي يظهر ويختفي" حسب عبارة الفقيد زفزاف ؛ فالظاهرة لم تكن لتعرض فريدة أو معزولة في سلوك الصديق عبد الجبار، ولا متفاوتة أو متباعدة في مواقفه، وإنما كانت صفة مترسخة وطبعاً ملازما لديه، فهو لا يعارض محاوره أو خصمه أبداً لمجرد رغبة في الخلاف والاعتراض، وإنما من أجل فكرة أو وجهة نظر معينة ومقنعة من منظوره، وبالنسبة له على الأقل.

**وتُلمس قوة الفكر لدى الصديق عبد الجبار، في شتى المواقف ومختلف العلاقات، في مبدإ انتمائه السياسي، في وضوح خطه واتجاهه، وفي تماسك منطقه وعبارته؛**

من بعض هذه الارتسامات الأولية حول شخص سي عبد الجبار في البداية، استشعرت في دخيلتي مزيج إعجاب وانجذاب إزاءه، فقلت في خلاصة ما رواني في هذه الحال، إنه في قوة فكره وشخصيته، مع نحافة عوده، جبار وإن سمي عبد الجبار؛ وذلك فيما يبدو مني ربما قياساً على ما كان يطلقه الأديب التونسي الراحل محمد العروسي المطوي باكراً، على الأديب القاص والمحامي الليبي ـ الدبلوماسي الكبير والوزير فيما بعد ـ (حسن كامل المقهور) من أنه القاهر وليس المقهور، نظراً لقوة شكيمته وتماسك منطقه، وبالغ قدرته على المناقشة والحوار.

ويرتبط اسم عبد الجبار السحيمي بجريدة العلم، وبملحقها الثقافي الأسبوعي، وإذا كانت الجريدة حزبية بطبيعة الحال، فيمكن القول إن مهمة الصديق عبد الجبار في الإشراف على الجانب الثقافي، بقدر ما كان له من إيجابية في استكتاب واستقطاب مختلف الأقلام، فإنه أيضاً كان عاملا في ترسيخ طابع التفتح في هذا المجال، وذلك بالتعامل مع كافة الميول والتيارات، ويمكن القول إنه كان أكثر ترحيباً وقابلية لفتح صفحات الملحق الثقافي للنشر، أمام الأسماء المعروفة بتعارض

توجهاتها السياسية والإيديولوجية مع اقتناعاته الشخصية.

ويمكن القول بخصوص ارتباطه بجريدة العلم، إن تعيينه مديراً لها وهو ما حدث في السنوات الأخيرة، كان رد اعتبار في محله المناسب، بغض النظر عن كل الظروف والمواقف، بما فيها موقف عبد الجبار نفسه في المسألة برمتها، ولو أن ذلك من جهة أخرى، جاء متأخراً عن موعده فيما يبدو، لا بالنظر إلى ما ألم بالصديق العزيز مما هو فيه من وضع صحي، نتمنى أن يقدر له منه الشفاء، فذاك قضاء لا يملك أحد له دفعاً ولا منه منجاة، وإنما من منظور دوره الإيجابي في هذه المؤسسة الإعلامية الحزبية العتيدة، ولارتباط اسمه وجهده بها دون غيرها على امتداد رحلة العمر، مما يدعو إلى استحضار أحقيته في تولي أرقى وأعلى المسؤوليات في إطارها منذ زمن بعيد قبل ذلك، وفي فرص ربما سنحت أكثر من مرة، وذلك بغض النظر أيضاً عن المواقف والظروف بهذا الخصوص، سواء منها المحيطية العامة أو الداخلية الخاصة المتعلقة بالمؤسسة ذاتها، بل وبالرغم من موقف عبد الجبار نفسه مرة أخرى، إذ لم يكن معروفاً عنه أكثر من ميل إلى الزهد في المظاهر والوظائف المرتبطة بها.

ويبدو الصديق عبد الجبار بالإضافة إلى تفتحه الفكري، أنه وهو يمارس مهمته الإعلامية الثقافية، في صحافة حزبية يشترك معها في الانتماء السياسي، إنما كان يستجيب لظروف عمله الإعلامي الثقافي، فيما يعتبره ضرورياً لجودة وحسن الصورة والأداء، في انعكاسها على الملحق الثقافي شكلا ومضموناً، أكثر مما يصدر عن دافع آخر، وهو ما يعني أنه يستجيب لداع مهني احترافي وفني بقدر الإمكان، وكما يتصوره ويقتنع به، ولعل إصداره لمجلة ثقافية خاصة، حملت قي وقتها اسم "مجلة 2000" ما يعزز هذا الاتجاه لدى الصديق عبد الجبار، في الاعتبار الخاص الذي يحمله للجانب الثقافي، ودلالة على مبلغ جهده للعمل على جعل ساحته مستقلة، مفتوحة للجميع ومنفتحة على الجميع، علماً بأن تجربة تلك المجلة لم تعمر طويلا.

ومن الضروري التأكيد هنا، أن الرجل كان دائماً في الموعد الثقافي، إن لم نقل إنه كان ممن يساهم في صنع هذا الموعد، فهو لم يكن في موقفه الثقافي السياسي العام، ليخرج عن اتجاه الثقافة المعارضة والرؤية النقدية لما يجري على هذه

**ويبدو الصديق عبد الجبار بالإضافة إلى تفتحه الفكري، أنه وهو يمارس مهمته الإعلامية الثقافية، في صحافة حزبية يشترك معها في الانتماء السياسي، إنما كان يستجيب لظروف عمله الإعلامي الثقافي**

المستويات، من منظور الاقتناع بضرورة التغيير في اتجاه مستجدات التقدم والتطور المجتمعي، ولم تخذله أبداً لا الجرأة في اتخاذ الموقف، ولا منطق الفكرة وأسلوب العرض، ولا مشحونية العبارة النافذة في قصدها المباشر.

ولقد لمست بعض هذه الخصال الثقافية الإعلامية، في مناسبات عديدة، لكني لمست ذلك عن قرب وعلى نحو أقوى، في حادث ثقافي يتمثل في سجال ولا أقول معركة، وقد كان ذلك بمناسبة مشاركتي في مؤتمر الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، المنعقد بالقاهرة في بداية 1968، عقب ما يسمى بـ "النكسة" في حرب الستة أيام، ما بين إسرائيل ودول جوارها العربي، ذلك السجال الذي امتد طويلا، كل جمعة على صفحات جريدة العلم، والذي كانت شرارته الأولى إذا صح التعبير، بعض ما نشرته من وقائع على هامش المؤتمر، مع بعض الصور الشخصية وحول زيارة قمت بها وكنت جد فخور بذلك، لطه حسين رحمه الله في بيته، رفقة صديق مستشرق مجري، يقطن بالمغرب (وما يزال إلى الآن حسب علمي)، وهو السيد اشتوان بوكا، وقد عبر الأديب العربي الكبير عن ابتهاجه وترحيبه بهذه الزيارة باعتباري مغربياً، وباعتبار ما يكنه لبلدنا ولأصدقائه بالمغرب من صدق مودة متبادلة، كما أنه حملني رسائل شخصية شفوية لبعضهم، وعلى رأسهم محمد الفاسي إذ ذاك، وللعلم فإن طه حسين كان قد زار المغرب قبل ذلك، وفي أوليات سنوات الاستقلال زيارة مشهودة، استجابة لدعوة مغربية، وقد ألقى بهذه المناسبة محاضرات بعدة مدن مغربية، أتيح لي حضور بعضها في الدار البيضاء، وكذا حضور لقاء خاص نظم للأديب العربي بهذه المدينة، وفي رحاب وضيافة إحدى أسرها الراقية ومنازلها الفخمة، ودار إذ ذاك نقاش وحوار متنوع وشامل، ما بين الضيف الأديب وجملة الحضور من المثقفين والإعلاميين على الخصوص.

وكان من اهتمام طه حسين بالمغرب، أننا في هذا الزيارة له في منزله بالقاهرة – وكان آنذاك في شئ من معاناة مع بعض مظاهر التعب الصحي – لما عرجنا في حديثنا على ابن خلدون، وهو الذي كان موضوع رسالة جامعية لطه حسين بالسربون، وحول فلسفته الاجتماعية على الخصوص، أعرب الأديب العربي الكبير عن رأيه المتمثل في أن ابن خلدون قد خان المغرب، ويقصد بذلك التلميح إلى شئ من محتوى

> لم تخذله أبداً لا الجرأة في اتخاذ الموقف، ولا منطق الفكرة وأسلوب العرض، ولا مشحونية العبارة النافذة في قصدها المباشر.

لقاء ابن خلدون (أو تفاوضه) مع زعيم التتار، وما راج في المحادثات بينهما، وبخاصة ما كان يهم الفاتح التتري من تطلع بكل الوسائل، لمعلومات عن كل البلدان التي لا يعرفها، وفي فرصة سانحة من رجل في مقام ابن خلدون ومكانته، ومن ذلك طبعاً تطلعه إلى التعرف عن أحوال المغرب في عمومه، من رجل يعرف ذلك حق المعرفة، بما نشأ وتجول في كافة الربوع، ومن خلال تحمله لشتى المسؤوليات ومخالطته كافة الأوساط في إطار ذلك؛ وهذا الموضوع متداول بتفاصيل ومداخل مختلفة لدى المؤرخين.

ولم يكن ما عبر عنه طه حسين أكثر من اجتهاد شخصي، أو رأي من بين آراء واردة بهذا الخصوص، وأكثر من ذلك فإن إيراد طه حسين لرأيه الشخصي على هذا النحو، بمحضر زائر مغربي في بيته وضيافته، له دلالة مباشرة في التعاطف مع المغرب الذي زاره وأحبه وله به صداقات قوية، علاوة على ما ينبئ به الحال من روح الموضوعية، باعتبار أن هذا الرأي في سلوك ابن خلدون، يتعايش لدى طه حسين مع الإعجاب بعبقرية ذلك المفكر الفذ، بدلالة ما أولاه إياه من جهده العلمي، بتحضير رسالة

**ما أثار اهتمامي وإعجابي بالصديق عبد الجبار في هذه الأثناء، هو الرحابة التي أتاح بها الفرص لكافة الأقلام والأسماء، على اختلاف مشاربها وتنوع توجهاتها الفكرية،**

جامعية حول فكره الاجتماعي في باريس.

وإن ما أثار اهتمامي وإعجابي بالصديق عبد الجبار في هذه الأثناء، هو الرحابة التي أتاح بها الفرص لكافة الأقلام والأسماء، على اختلاف مشاربها وتنوع توجهاتها الفكرية، ومن حيث المهام الاعتبارية الرسمية لبعض منها، والمكانة العلمية الأكاديمية، وكذا المسؤولية والوظيفة الإدراية لبعضها الآخر ، للمشاركة المتعادلة المنظمة في السجال، بل وما أظهره من حسن تدبير استطاع أن يحرك به رواكد البركة الثقافية المغربية في ذلك الوقت، على كل مستويات النقاش والعروض النقدية، سواء منها المتعارضة أو المتعاضدة فيما بينها، بخصوص ما أثارته بعض الجوانب الحساسة في الموضوع، وذلك على امتداد شهور وعبر يوم جمعة من كل أسبوع؛ وبقدر ما كان رشاش بعض ذلك التداخل والسجال، يصيب موقف طه حسين أو ابن خلدون، فإن اتجاهات أخرى كانت تصب في مدى صدق روايتي عن هذين العلمين معاً، وبخاصة عن طه حسين الذي تمحور كل الجدل حول نقطة واحدة من جملة ما رويت عنه، وهي المتعلقة بابن خلدون والمغرب، وهي نقطة وإن

كانت ربما مستفزة وكفيلة بإثارة مثل تلك الرجة ما في ذلك من شك، إلا أنها بالتأكيد، لم تكن أهم شئ في ذلك الحديث الذي تناول موضوعات وقضايا أخرى، من شؤون الثقافة والأدب في تلك المرحلة.

وبالرغم من مناخ ومهام العمل الصحافي الذي كان يستغرق من الصديق عبد الجبار كل جهده ووقته، إلا أنه كان أديباً مطبوعاً كما يقال، رغم قلة إنتاجه في هذا الباب؛ وأذكر مرة في حديثي عنه في مثل هذه الحال، وربما كان ذلك بمناسبة صدور مجموعته القصصية "الممكن من المستحيل" أو بمناسبة ظهور إحدى قصصه قبل ذلك، فقد تجاذبنا الحديث حول إمكاناته الإبداعية التي تؤهله لكتابة الرواية، لا القصة القصيرة فحسب، دون أن يعني ذلك أي تفضيل أو تبخيس لأحد الجنسين الأدبيين، فكان خلاصة الحديث ما يعبر عنه في حق الصديق، من أنه بمثابة من يستطيع تأليف السمفونية، لكنه يوثر السوناتا ويقف عند حدودها؛ ويمكن القول بهذا الخصوص في عقد السبعينيات من القرن الماضي، كما هو الحال قبلها، إن النشر كان محنة، والإبداع معاناة ذاتية وموضوعية، فكان لما ينشر في كتاب أو أضمومة شعرية أو سردية،

**"مجموعة عبد الجبار القصصية "الممكن من المستحيل" تشكل علامة مرجعية رئيسية، على طريق استيعاب التطور الفكري والفني لمسار الإبداع السردي بالمغرب"**

كما للقصيدة والقصة مفردتين على صفحات الملحق الثقافي، كبير الأثر وعميق الاستجابة الثقافية على مستوى الاستيعاب والنقاش، وبهذا الخصوص، فقد كان لإنتاج عبد الجبار الإبداعي، في مجال القصة القصيرة بالذات وقع وصدى، وأذكر بالمناسبة تلك الهزة الانفعالية التي أحدثتها قصة "الفاركونيت"، والتي مثلت في وقتها تصويراً فنياً عميقاً، لما كان يشكل الكابوس الرابض على النفوس والأنفاس، في مجال الكلمة الإبداعية طبعاً بوجه خاص، وفي مجالات ومستويات أخرى بوجه عام.

ويقدر ما تمثل مجموعة عبد الجبار القصصية "الممكن من المستحيل" مستوى ناضجاً من مستويات الإبداع السردي، رغم تأخر زمنها في النشر بالنسبة لتوقيت ظهورها قصصاً مفردة متفرقة على منابر الصحافة الثقافية، من الملحق الثقافي لجريدة العلم وغيره، فإنها كذلك وبالأساس، تشكل علامة مرجعية رئيسية، على طريق استيعاب التطور الفكري والفني لمسار الإبداع السردي بالمغرب، وذلك لما تتسم به من مواصفات مرحلة خصبة من حياتنا الثقافية الإبداعية، طبعها هاجس التميز الفني، بقدر ما كانت فوارة بالرؤى

والمطامح والآمال.

وإذا تركنا جانباً مغامرة من يحاول أن يستشف موقف عبد الجبار الفكري السياسي من خلال إبداعه الأدبي، وهي مغامرة رغم ما يحف مركبها في العادة من مزالق، إلا أن شفافية الشخصية لدى صديقنا عبد الجبار فكراً وموقفاً وإبداعاً، قد يكون من شأنها أن تيسر إلى حد ما مهمة الكاشف المكتشف، وليس مرد الأمر إلى نمطية من بساطة وتبسيط لدى الصديق، بقدر ما هو ناشئ فيه عن إرادة ذاتية واعية صادقة في تعاملها مع الوجود المتعين المشروط، في كلية ظروفه الآنية المتحكمة، وإمكاناته المستقبلية المأمولة على السواء.

وقد لا يكون من الصعب أو المتعذر، خارج نطاق المتعقد الإبداعي، محاولة تصنيف الموقف الفكري العام لدى الصديق عبد الجبار، من خلال علاقاته ولقاءاته ومناقشاته وكتاباته غير الإبداعية، ومنها أعمدته المتتالية على صفحات جريدة العلم، وكذا مقالاته المختلفة، ويبدو عبد الجبار من خلال ذلك رجل الموقف النقدي بأقوى المعاني، ضد التخلف والتحجر والتحكم الفردي والجمعي، العفوي والمؤسسي، المدني والسلطوي، على طريق الحرية والتحرر ودمقرطة الحياة والوجود، بأعمق المعاني وأوسعها نطاقاً؛ بيد أن هذا الموقف العام، وإن كان يصعب تفصيل دقائقه، إلا أنه بما يتميز به من انفتاح على الغير فكراً ووعياً وسلوكاً، يمكن النظر إليه باعتباره موقفَ وسطيةٍ نقدية خاصة، يبدو بها يسار يمين، يمين يسار، وهو ما يمكن تلخيصه بالفكر النقدي المتفتح على كل الآفاق، والمفارق لأية انغلاقية كيفما كانت يمينية أو يسارية، بل إنه يبدو في هذه الوسطية الخاصة، منافياً للوسطية ذاتها في المألوف من طابعها، فيما يمكن أن تتخذه من طابع ثبوتي جامد مغلق، ومن هنا لم يكن منظوره للوجود ينحصر في دائرة منهجية مكتملة، أو نظرية كليانية أو تمامية، على أي مستوى كان ذلك.

ولعل دور سي عبد الجبار في مؤتمر مشهود لاتحاد كتاب المغرب، وهو المنعقد إذ ذاك بمدارس محمد الخامس بالرباط في 24 ـ 25 فبراير 1973، يبقى حاملا للكثير من هذه الدلالات، فقد حضر هذا المؤتمر، كافة أطياف المجتمع الثقافي السياسي، وذلك بدءاً من رجال القصر الملكي والوزراء ومن في مستواهم بحيثياتهم الثقافية، وبعضويتهم في اتحاد الكتاب، إلى جانب سائر المثقفين وجلهم من رجال التعليم والإعلام، إلى الزعماء

**ويبدو عبد الجبار من خلال ذلك رجل الموقف النقدي بأقوى المعاني، ضد التخلف والتحجر والتحكم الفردي والجمعي، على طريق الحرية والتحرر ودمقرطة الحياة والوجود، بأعمق المعاني وأوسعها نطاقاً؛**

السياسيين وعلى رأسهم المرحوم الأستاذ علال الفاسي؛ ويمكن التذكير هنا، بأن المجال الثقافي في المغرب كان باستمرار، مؤهلا لتصريف الاحتقانات السياسية، كما كان من الواضح من تركيبة المؤتمرين في هذه المناسبة، أنهم معسكران متعارضان سياسياً، ولا نقول إديولوجياً، لأننا في هذه الحال يمكن أن نجد التناقض الإديولوجي متضمناً لدى مجموعة كل خندق على حدة، بيد أن المجال كان يقتضي تجاهل السياسي مؤقتاً، إلى اللحظة المواتية، وحتى إذا لم توجد تلك اللحظة فيجب خلقها، وهو ما تم عند بروز مطلب رفع برقية إلى القصر الملكي، وهو ما أثار اختلافاً بل شرخاً في المؤتمر، تجلى عملياً في انقسام قاعة المؤتمر إلى شقين متوازيين متعارضين، بانحياز كل إلى فريق.

ودون الدخول في تفاصيل ما حدث، ولا فيما أسفر عنه الموقف آنياً ولاحقاً من توابع وتبعات، فإن الأهم في ذلك كله، والذي مثل منعطفاً حاسماً في مسار المؤتمر، هو تدخل الصديق عبد الجبار في قوة منطقه واقتصاد عبارته ووضوح فكرته، المتضمن حسب عبارته ما معناه : المؤتمر لا يعارض رفع البرقية، لسبب من الأسباب، عدا أولئك الذين يريدون أن يصلوا عن طريق رفع هذه البرقية، إلى أغراض ومصالح؛ والموقف غني عن كل تعليق.

ولا أختم دون التلميح إلى الإشارت النقدية اللطيفة للصديق عبد الجبار، الذي كثيراً ما كان يشرف بيتي بطلعته الودية، كما أحل ساحة بيته على السعة والترحاب، قال وهو يقارن المنزل الذي انتقلت إليه إذ ذاك (أقطنه الآن ومنذ ثلاثين سنة خلت)، بما كنت فيه قبلا، إنني تركت منزلا مفتوحاً على الطبيعة إلى آخر إسمنتي، هذا مع العلم بأن لا فارق جوهري يبدو لي بين الاثنين، إلا أن جلسة المنزل الأول، كانت بعض الأشجار توشك أن تقتحمها اقتحاماً، وهو ربما ما نبه حاسة الصديق المتذوقة الألوفة.

ولا أختم أيضاً في هذه التحية الصادقة إلى سي عبد الجبار، دون أن آتي على موقفه المعجب بكتاباتي الأدبية، ومتابعته لإصداراتي في هذا المجال، يقابلها بأحكام وتقييمات من فيض كرمه وذائقته الفنية، ولا يتوانى عن الحضور والمشاركة بحماسة وود صادق مخلص، في مناسبات أقيمت للاحتفاء بي، فعسى أن يكون في عجالة هذه الخطاطة باقتصارها وقصورها، إزاء ما يمتد على مدى رحلة مشتركة مدونة ببصمات وجودنا الفكري والثقافي

> **الأهم في ذلك كله، هو تدخل الصديق عبد الجبار في قوة منطقه واقتصاد عبارته ووضوح فكرته،**

وتعاطفنا الإنساني، بعض ما يُشعر ويستشعر، وإن كان لا يفي بحق وحقيقة ذكر وذكرى عزيزين.
كما لا أختم في عجالة خطاطة كهذه، دون أن أسجل في النهاية مثيل ما لمحت إليه في بداية الحديث، من أوليات تعارفي مع الصديق عبد الجبار، باعتبار ذلك مكملا ومتكاملا بمشابهة أو مغايرة لمثل هذا الحديث، وهو ما تمثل لي عندما لمست عن قرب لطف معشر الصديق، فقلت إنه أولى به وأحق، أن يشتق اسمه من اللطف، عبد اللطيف...
تحية لك عبد الجبار، الجبار فكراً وموقفاً وشخصية؛ اللطيف معشراً وإنسانية قبل وبعد كل شئ، وقلوبنا معك.

ملف : عبد الجبار السحيمي كاتبا وصحفيا وإنسانا



# كاتب حداثي قبل الأوان وبعده

## محمد عز الدين التازي

-1-

لعل العبارة التي اختارها القاص الرائد للكتابة القصصية التحديثية بالمغرب، عبد الجبار السحيمي، لمجموعته القصصية الأولى: "الممكن من المستحيل"، تليق به وبغيره من الكتاب في مجالات الإبداع القصصي والروائي والمسرحي والسينمائي والتشكيلي، وحتى بمجالات البحث السوسيولوجي والتاريخي والبحث العلمي والتفكير في المسألة الديمقراطية وحقوق الإنسان والمواطنة وثقافة الاقتسام؛ بل إنها عبارة لا يستند إليها المبدعون والباحثون، وإنما يمكن أن يستند إليها أيضا، الفاعلون السياسيون والإعلاميون، ربما لأنها عبارة تلخص ما تم إنجازه، وتقف عند حدود ما تعذر إنجازه.

هي عبارة مفتاح، تبشر باجتهاد الممكن ومراودته للمستحيل، وهي أيضا، وبإيحاءاتها المتعددة، لا تسعى إلى أي تبرير للنقائص والهنات والأخطاء

هي عبارة مفتاح، تبشر باجتهاد الممكن ومراودته للمستحيل، وهي أيضا، وبإيحاءاتها المتعددة، لا تسعى إلى أي تبرير للنقائص والهنات والأخطاء وأنواع القصور في الإنجاز والممارسة، والاعتراف بضيق ذات اليد، أو السير على ما تقوله العبارة المأثورة: "ليس بالإمكان أبدع مما كان"، لأن الجدل القائم بين "الممكن" و"المستحيل" هو ما يجعل "الواقع" يتحاور مع "الحلم"، و"المدرك" يتجاور مع "القَصِيّ"، و"القريب المنال" يتساكن مع "البعيد المنال". ربما! ففي ممكنات تأويل العبارة وتفسيرها، ما يسمح بمقاربة المستحيل، واستشرافه عبر الممكن.

عندما أبدع عبد الجبار السحيمي هذا العنوان القابل لشتى التأويلات،

لمجموعته القصصية الأولى، ربما يكون قد أدرك أو لم يدرك انفتاحه على شتى التأويلات، ولعله بفطانته وبحسه الثقافي والسياسي وبحسه الجمالي أيضا، قد أراد ألا يجعل من الممكن غير مراودة للمستحيل.

-2-

نشر القاص عبد الجبار السحيمي، قصصه القصيرة في عدة منابر مغربية، منذ نهاية الخمسينات من القرن الماضي، وهي القصص التي تميزت بالتقاط اللحظة المجتمعية من خلال عين راصدة تتميز بالذكاء، إضافة إلى الصوغ الأدبي لتلك اللحظة بلغة شفيفة، مشرقة، وميالة إلى الاقتصاد والتكثيف. وهي لغة عبد السحيمي التي ظلت عبر كتاباته اللاحقة، سواء منها القصصية أو المقالية، متوهجة بوهجها الخاص، منبنية على نفحاتها الشعرية، ومسترسلة ذلك الاسترسال الجميل.

ولعل القاص عبد الجبار السحيمي قد بلغ بلغته الخاصة في الكتابة ذروتها في واحدة من أجمل قصصه، وهي من أجمل ما كتب في القصة القصيرة المغربية، وعنوانها "سيدة المرايا"، ولعلها متضمنة في مجموعته القصصية الثانية التي حملت عنوانا آخر شديد الإدهاش والغرابة والحنين أو الغضب، وهو: "مولاي".

إلا أن لغة عبد الجبار الأدبية في كتاباته قد تجلت على نحو آخر في كتاباته الصحفية، سواء منها القديمة التي جمع بعضها في كتاب حمل عنوانا ساحرا آخر، هو: "بخط اليد"، أو الحديثة التي ظل ينشرها في جريدة العلم ويوقعها باسم مستعار هو: عزيز.

عندما نشر الصديق خالد مشبال كتاب عبد الجبار السحيمي المعنون ب" خط اليد"، دعاني إلى جلسة ثقافية لتقديم قراءة للكتاب، ولطالما فرحت لأن عبد الجبار هو من اختارني لذلك. كنت لم أره لسنوات طويلة، فأخذني الشوق إليه كما أخذني فضول القراءة إلى الكشف عن اللغة والصورة المجتمعية في "بخط اليد". نسيت الآن ما جاء من مداخلتي من تفاصيل، لكن عبد الجبار كعادته كان أنيق اللباس مشذب اللحية مُعَطَّرًا بعطر نفيس، باسما ابتسامه الذي يجعل عينيه تشعان بإشعاع مليء بالتيقظ والذكاء. وهي نظرات عبد الجبار، التي عرفتها منذ نهاية ستينات القرن الماضي، ليس فيها شرود أو غياب يوحي بالتأمل، بل فيها ذلك الإشعاع الغريب الذي يوحي بذكاء

**لغة عبد الجبار الأدبية في كتاباته قد تجلت على نحو آخر في كتاباته الصحفية، سواء منها القديمة التي جمع بعضها في كتاب حمل عنوانا ساحرا آخر، هو: "بخط اليد"،**

خارق. وحتى وعبد الجبار يشرد أو يتأمل تحت أنظار الآخرين فنظراته تحتفظ بإشعاعها الغريب.

لكن لغته في الحديث التلقائي، البعيد عن التحليل والمرجعيات، لا تخلو من الإيحاء. هو هكذا، يفكر باللغة، وينتقي عبارته قبل أن يتكلم. ذاكرته الثقافية وأصدقاؤه الكتاب العرب والمغاربة يحضرون على طرف لسانه من خلال ما التقطه من أقوالهم. يقولها ويعلق عليها برأيه الخاص.

هكذا عرفته في جميع لقاءاتنا.

ـ 3ـ

أول مرة التقيت فيها بعبد الجبار، كانت في سنة 1969، بمكتبه بجريدة العلم، أيام كان محررا للملحق الثقافي للجريدة. كان قد نشر لي بعض القصص في الملحق. وقف يستقبلني، فخجلت من وقوفه لي أنا القاص المبتدئ والطالب بكلية الآداب. ما جلست حتى غمرني بحديث تلقائي ربما لكي يخفف شيئا من خجلي. تحادثنا طويلا. رأيت على مكتبه العديد من المجلات والكتب العربية الصادرة حديثا. أهداني بعضا. قال لي:

ـ سوف تنزل إلى المطبعة لمقابلة بّا

**هو هكذا، يفكر باللغة، وينتقي عبارته قبل أن يتكلم. ذاكرته الثقافية وأصدقاؤه الكتاب العرب والمغاربة يحضرون على طرف لسانه من خلال ما التقطه من أقوالهم. يقولها ويعلق عليها برأيه الخاص.**

ادريس.

عرفت أنه يقصد إدريس الخوري الذي كان يومها مصححا في جريدة العلم. قبل أن أغادر مكتبه تكلم مع إدريس بالهاتف وطلب منه إجراء حوار معي للجريدة. كان أول حوار أجريته مع جريدة. هي المرة الأولى التي قابلت فيها إدريس الخوري. كان يجلس أمام صفائح يصحح ما كتب عليها. ما رآني حتى رحب بي. غَيَّرَ حذاءه الرياضي بحذاء آخر. اكتشفت عَرَجَه. صعدنا إلى مكتب صغير وأجرينا الحوار. بعد ذلك خرجنا إلى شوارع الرباط، ثم عدنا إلى مكتب عبد الجبار. دعانا معا للعشاء في بيته. كان عبد الجبار يقيم في شقة إذا كنت أتذكر فهي في الطابق الرابع بإحدى العمارات. ما دخلنا حتى رحب بنا. جاءت السيدة فقدمها لنا بهذه العبارة: ربة الصون والعفاف. حياها إدريس وتبادل معها حديثا عرفت منه أنه يرتاد بيت عبد الجبار كثيرا. حديث تلك الليلة، دار عبر "مجلة 2000"، التي كان عبد الجبار قد أصدر منها عددها الأول. كان يبحث من خلال الحوار معنا عن الخط التحريري للمجلة، وهو وإن كان حداثيا فكيف يمكن تفعيله من خلال الموضوعات وأبواب المجلة؟ كنت قد قرأت العدد الأول. ساهمت

بأفكار خجولة شجعني عبد الجبار على قولها، ودعاني لأن أساهم في العدد القادم بقصة قصيرة. كان عبد الجبار قد خاض مغامرة أخرى إلى جانب محمد برادة ومحمد العربي المساري بإصدار مجلة القصة والمسرح، والتي كانت بداية نوعية لإصدار المجلات الثقافية بالمغرب. حدثنا عبد الجبار عن أسباب توقفها، وبدا متفائلا بإمكان استمراريتها.

ليلة ثقافية سهرنا فيها أنا وعبد الجبار السحيمي وإدريس الخوري، وهي بقدر ما أشعرتني بالاحتفاء بي ككاتب مبتدئ، أشعرتني بمسؤولية الكتابة، لذلك كنت خائفا ومتوجسا. كنت في بداياتي الأولى، لا يغرني الغرور، بل يتملكني إحساس بالقلق تجاه ما أكتب وتجاه ما يمكن أن تكون الكتابة القصصية عليه.

في تلك السهرة في بيت عبد الجبار، ظهر أمامنا ولد وبنت، هما عادل وكوثر. لعبا أمامنا واستأنسنا بلعبهما الذي لم يكن مبالغا في الشغب، ولم يفسد علينا سهرتنا. نمنا أنا وإدريس في بيت عبد الجبار. في الصباح الباكر استيقظت ولما نهضت من الفراش اتجهت نحو الشرفة فوجدت فيها الولد، الذي كان ولدا آنذاك، عادل، وهو يلقي بخيط صنارة إلى الشارع. رأيت صنانير عبد الجبار في الشرفة فعلمت بأنه يصطاد السمك كما يصطاد المعاني. كان عادل يَتَشَبَّهُ بأبيه وهو يلقي بخيط الصنارة إلى الشارع. فيما بعد، سوف يتشبه بأبيه في محاولات للكتابة.

> **رأيت صنانير عبد الجبار في الشرفة فعلمت بأنه يصطاد السمك كما يصطاد المعاني. كان عادل يَتَشَبَّهُ بأبيه وهو يلقي بخيط الصنارة إلى الشارع.**

لقاء في دار الفكر، خصص لقراءات قصصية جئت من القنيطرة التي كان لي فيها أهل، لتقديمها. وكان ذلك في سنة 1971، حضره الأستاذ عبد الكريم غلاب رئيس الاتحاد ولم يحضره الجمهور. سمعت عبد الجبار يقول لمصور جريدة العلم المرحوم العوفير:

- صور الكراسي الفارغة في دار الفكر، لننشر الصورة في الجريدة ونعلق عليها.

وسمعت الأستاذ عبد الكريم غلاب يسأل عبد الجبار همسا:

- من هذا؟

فقال له عبد الجبار:

- قاص شاب. لابد أن نُسمع أصوات الكتاب الشباب للجمهور حتى وهو غائب عنا الآن، وأن ننشر أعمالهم في الجريدة.

قرأت أربع قصص وخلال المناقشة تصدى لي القاص الأمين الخمليشي الذي اعتبرها قصصا مفككة، ولو تم حذف أجزاء منها لما تغير شيء.

تدخل متدخلون آخرون منهم محمد بوخزار ليدرجوا كتاباتي في الأدب الطلائعي. أفرحتني العبارة.

-4-

بقي عبد الجبار صديقا عزيزا، وما يزال، فهو رغم موقعه في حزب الاستقلال، ومنافحته عن الحزب في اجتماعات لجنته المركزية ونقده لبعض ممارسات المنتمين إلى الحزب، الذي كان يعلنه بصوت جهير كما بلغني، فقد كان يفهم بوعيه الخاص أن الثقافة لا يمكن أن تكون حزبية، لأنها ذات بعد وطني، كما أن الإبداع الأدبي له أفقه الكوني، ومن أجل هذا الفهم المتقدم فقد نشر عبد الجبار لكل الأقلام وعلى اختلاف انتماءاتها الحزبية والسياسية، متحملا مسؤوليته في أن يكون الملحق الثقافي لجريدة العلم منبرا للجميع، وعلى ما يضيق به الانتماء السياسي وتتسع له صفحات الملحق لأقلام جديدة لها بعدها التأسيسي لكتابة جديدة ورائدة في تحديث الخطاب الثقافي والإبداعي في المغرب.

من يذكر أعداد الملحق الثقافي لجريدة العلم، التي صدرت خلال السبعينات، فهو يستحضر المقالات التي اهتمت بالنقد البنيوي، كتابة وترجمة، وهي ريادة حداثية في وقت مبكر لتحديث الخطاب النقدي العربي. ومن يذكر أسماء المبدعين المغاربة، في الشعر والقصة القصيرة والمسرح والسينما والتشكيل، سوف يذكر أنهم قد حضروا في الملحق الثقافي لجريدة العلم، على اختلاف توجهاتهم وانتماءاتهم، وهو فعل ثقافي كان يقف من وراء توجهه المنفتح عبد الجبار السحيمي.

-5-

لقاء في فاس، أيام كنت كاتبا عاما لاتحاد كتاب المغرب، بعد منتصف السبعينات، ما زلت أذكره، فقد حضر عبد الجبار إلى فاس للمشاركة في قراءات قصصية أمام الجمهور، وكان عنوان قصته: "الطفل". لا أدري كيف قدمته، ولكن أحد المفسدين للعلاقات بين الناس، وبعد انتهاء القراءات، أخبر عبد الجبار بأنني قد وصفته بالطفل خلال التقديم. عبد الجبار هو أخبرني بذلك، فاعتذرت له وشرحت أنني لم أقصد الإساءة إليه، وإنما من قبيل التشويق للجمهور، ودون سوء نية قلت في التقديم: عبد الجبار السحيمي، الطفل. أصغى إلى اعتذاري ثم بدا ضاحكا وقال:

- لم يُسِئْنِي الأمر. ألا ينبغي أن نبقى أطفالا حتى وإن بلغنا الشيخوخة؟

"

عبد الجبار كان يفهم بوعيه الخاص أن الثقافة لا يمكن أن تكون حزبية، لأنها ذات بعد وطني، كما أن الإبداع الأدبي له أفقه الكوني،

"

ليلة تلك القراءات دعوت الأصدقاء إلى ضيعة تقع على مشارف فاس، للعشاء والمبيت، وهي ضيعة تملكها أسرة صديق لي، تشتغل بالفلاحة. أذكر أن المرحوم بنعيسى الفاسي كان معنا، ولست أتذكر هل جاء إلى فاس مرافقا لعبد الجبار، نظرا لصداقتهما في ذلك الوقت، أم أنهما قد التقيا في فاس مصادفة فاقترح علي عبد الجبار أن يسهر معنا. تعشينا بما لذ وطاب، ولما كانت الليلة ربيعية مقمرة فقد خرجنا إلى جنب واد محفوف بالأشجار، وهناك بدأنا جلسة حميمة تألق فيها عبد الجبار بنكاته وروحه الخفيفة، ولم يمنع ذلك من الحوار الثقافي. لاحظنا شخصا يجلس على حافة الوادي وهو ساهم. أخبرنا مضيفنا بأنه أخوه، يستيقظ مع الفجر ويجني الغلال ليبيعها في سوق الجملة ثم يعود ليتغذى وينام، وما يأتي المساء حتى يذهب إلى جنب الوادي ليجلس متأملا، وهكذا كان يفعل كل يوم، وفي جميع فصول السنة، في الليالي الممطرة والليالي الباردة لا يتخلى عن عادة جلوسه جنب الوادي. والدته تقول مضروب. ضريته جنية. هو لا يؤذي أحدا، قليل الكلام، يقوم بواجباته، ولكنه في خلوته جنب الوادي لا يحب أن يقترب منه أحد من أفراد الأسرة. أعجب عبد الجبار بحكاية مضيفنا عن أخيه، وسأله:

- متزوج.

أكد مضيفنا ذلك وقال:

- وأب لخمسة أطفال.

طوال تلك الليلة بقي عبد الجبار منشغلا بذلك المختلي بنفسه، وهو نفسه أصبح ساهما، فاقدا لقدرته على التنكيت والمشاركة في أحاديثنا الثقافية.

> طوال تلك الليلة بقي عبد الجبار منشغلا بذلك المختلي بنفسه، وهو نفسه أصبح ساهما، فاقدا لقدرته على التنكيت والمشاركة في أحاديثنا الثقافية.

- 6 -

في كل لقاءاتنا اللاحقة، كنت أسأل عبد الجبار عن عادل وكوثر، ومن دهشتي أخبرني ذات لقاء بأنه قد أصبح جدا. بذلك يكون قد تخلص من المسؤولية، وتفرغ خلال عطله للذهاب إلى بيت بناه في "القصر الصغير"، محققا هوايته في صيد السمك.

لقاء جمعنا أنا وإياه وأحمد المديني، قبل تأسيس رابطة أدباء المغرب. دعانا للسهر معه في النادي الذي يرتاده، وحيث يكتب كل مساء عموده الذي يلتزم بنشره في جريدة العلم طوال سنوات. بدا متحفظا من تأسيس الرابطة، وقال إن الظرف غير ملائم. لم يعجب كلامُه أحمد المديني، ولقد أثبتت الأيام أنه كان على حق.

آخر لقاء لي مع عبد الجبار، كان في بيت الصديق علي القاسمي في الهرهورة وبضيافة منه. حضره الأستاذ عبد الكريم غلاب، والأستاذ المرحوم عبد الكبير الخطيبي، وصمويل شمعون، وعبد الرحمن مجيد الربيعي، وثلة من أصدقائي وأصدقاء علي القاسمي. رأيت عبد الجبار يقبل جبين الأستاذ عبد الكريم غلاب، ويقول له الكثير من كلمات المحبة والوفاء لسنوات طويلة جمعت بينهما في الحزب والجريدة بعد أن غادرها عبد الكريم غلاب بسبب رقابة حزبية مورست على مقال كان قد نشره في العلم، وهو مديرها المسؤول. لا أحد يخفى عليه ما كان بين عبد الجبار السحيمي وعبد الكريم غلاب من علاقة صعبة، ممهورة بكثير من التوتر والمحبة والتقدير المتبادل في آن. وهي ثقافة الاختلاف، التي لا تُفْسِدُ للود قضية. اختلاف وتوافق لهما تاريخ طويل، ومنذ نهاية الستينات من القرن الماضي، وحيث كان الأستاذ عبد الكريم غلاب يستهجن نشر الملحق الثقافي لجريدة هو مديرها لنصوص لا يرضى عنها، بينما كان عبد الجبار يجد فيها مؤشرا على تحديث الكتابة وتوسيع آفاقها بإرهاصات قوية تبشر بأدب جديد. تستمر العلاقة الصعبة بين عبد الجبار والأستاذ عبد الكريم غلاب، لزمن طويل، ولتخرج من نفق الإبداع والنظر إليه إلى أنفاق أخرى، حزبية وسياسية. ومع ذلك فما أفسد الود بينهما قضية. رأيت عبد الجبار يقبل جبين الأستاذ عبد الكريم غلاب، ولم يكن ذلك مصالحة بعد خصومة، بل كان تعبيرا عن مصالحة دائمة يطبعها طابع المودة الإنسانية.

كان عبد الجبار مرفوقا بالسيدة زوجته، كما كنت مرفوقا بزوجتي، وكنت المدخن الوحيد، أخرج بين الفينة والأخرى إلى الشرفة المطلة على البحر لكي أدخن. في إحدى تلك الفينات لحق بي عبد الجبار يطلب مني أن أشعل سيجارة كانت ترتعش بين أصابعه. تحدثنا عن مضار التدخين وقال لي إن الانقطاع النهائي عنه هو ما قد يكشف عن المرض إن كان في حالة كمون. قلت له إن ذلك مجرد تبرير للاستمرار في التدخين. لحقت بنا زوجتانا وقالت زوجته كلاما عن صحته وحاجته إلى الراحة. ضحك وقال لها:

ـ لا تَرْثِنِي وأنا حي.

تذكرت مكتبه في جريدة العلم، في نهاية الستينات من القرن الماضي، ومنفضة السجائر التي كانت ملأى

> لا أحد يخفى عليه ما كان بين عبد الجبار السحيمي وعبد الكريم غلاب من علاقة صعبة، ممهورة بكثير من التوتر والمحبة والتقدير المتبادل في آن. وهي ثقافة الاختلاف، التي لا تُفْسِدُ للود قضيةَ.

بعشرات الأعقاب.
نظرت إلى أشعاع نظراته، وأناقته في اللباس، ولحيته المشذبة، ولم أشعر بأثر التقدم في السن عليه. لم يترهل، ولم تتغير ملامح وجهه. كان كما كان، تحسبه أربعينيا وهو في السبعين أو ما يقارب ذلك، ضاحكا متوهج الخاطر، يعيش شبابه الدائم، وحيث لا يمكن لأحد أن يتكهن بأنه مريض، لولا ما أخبرت به زوجته. وكما كان، فقد وجدته شفافا، يتحدث عن هواجسه الثقافية وعن ذاته وصبواته التي يستعيد بها شبابه الأول، دونما حرج،كائنا بلوريا، داخله كخارجه، يمزج بين أحاديث الذات وأحاديث السياسة وأحاديث الثقافة، في لحْمَةٍ واحدة.

ـ 7 ـ

لا أشك في أن عبد الجبار السحيمي، هو واحد من الأقرباء الثقافيين الذين كان لهم علي فضل كبير، من حيث نشر قصصي الأولى التي لم تضمها مجموعتي القصصية الأولى: "أوصال الشجر المقطوعة"، ومن حيث المصاحبة، ومساعدتي على الاندماج في الوسط الثقافي وأنا في بداية الطريق. ولا أشك في أنني كنت واحدا من المحظوظين الذين تعرفوا إلى عبد الجبار عن قرب، وخبروا خصاله الإنسانية النبيلة، واتساع أفقه الثقافي، وبعده عن النظرة الحزبية الضيقة، ونبذه للكراهية والعداء واختياره للمصاحبة والمصالحة مع الجميع، مع الاحتفاظ بالرأي واحترام الرأي الآخر.
في زمن مضى، كانت هذه القيم والخصال الإنسانية نادرة لا يتبناها ويمارسها إلا قليلون، ذلك أن السياسي كان حَدِّيًا لا يرى فيك إلا أن تكون معه أو ضده، وذلك أن المثقف لا يكون إما مع السلطة السياسة أو ضدها، وذلك أن المبدع كان يعيش بين قلق بناء الأشكال وتحديث طرائق الإبداع وبين اختياره للموقع السياسي والثقافي، وهو بفوضى الكتابة وبالتزامه الذي لا يقع داخل الالتزام بمعناه الحاد والصارم يعيش بين المطرقة والسندان.
كان عبد الجبار يعفي كل من نشروا قصصهم وأشعارهم ودراساتهم من أن يوجدوا في منبر النشر الذي يشرف عليه من هذا العيش بين المطرقة والسندان، وكثير منهم اليوم، هم رواد تحديث الكتابة الأدبية في المغرب. وكان عبد الجبار يقرأ نصوصهم قبل النشر، ويراجعها، دون أن يستعمل القلم الأحمر، وإن بدا له شيء مُخِلٌّ

> كان عبد الجبار يعفي كل من نشروا قصصهم وأشعارهم ودراساتهم من أن يوجدوا في منبر النشر الذي يشرف عليه من هذا العيش بين المطرقة والسندان،

فهو يتصل بالهاتف ويقترح تعديلا ويطلب الموافقة عليه أو عدم النشر. ومثال ذلك أنني مرة بعثت له بنص لا أذكر طبيعته الآن، وردت فيه عبارة: "مسيحا يُصلب على الطريق"، فاتصل بي يطلب مني تعديل العبارة ب"حلاجا يصلب على الطريق"، مبررا ذلك بأن ثقافتنا الإسلامية لا تؤمن بصلب المسيح.

**عبد الجبار يستحق الاحترام، اعترافا بريادته للحداثة الثقافية قبل الأوان وبعده،**

إن كان عبد الجبار واضحا إلى هذا الحد، وأخلاقيا في حدود أخلاق النشر، وحداثيا قبل الأوان وبعده، فهو يستحق الاحترام، ويستحق من كل المثقفين والكتاب أن يطبعوا قبلة على جبينه، اعترافا بريادته للحداثة الثقافية قبل الأوان وبعده، واعترافا بالجميل.



# مبدع وفنان أنَّى نقّل قلمه

نجيب العوفي

كان مجيء عبد الجبار السحيمي إلى مشهدنا الأدبي والصحفي أوائل الستينيات من القرن الفارط، كمجيء نسمة ربيعية ريّانة أنعشت هذا المشهد وأحْيَته، وضخّت في أوْردته دماء جديدة وفتية، وأشرعت أفقه بحق على حداثة أصيلة وجميلة في الكتابة.

ولتَجْلِيَة وتَبْيان أهمية وقيمة الدور الأدبي الذي أنجزه السحيمي، لابدّ من وضعه وقراءته في السياق التاريخي الذي بزغ فيه اسمه وتفتقت موهبته.

وهو سياق الستينيات، أو لنقل تحديداً، سياق أوائل الستينيات التي تلي مباشرة أواخر الخمسينيات.

سياق تاريخي حاسم ولاغم، سواءٌ على المستوى السياسي أو على المستوى الثقافي والأدبي.

> وفي المجالين معاً، السياسي والثقافي، أبْلى السحيمي وما يزال البلاء الحسن، وصَال وجال وما يزال، دونما كَلل أو ملل.

سياق الْتَحم فيه السؤال السياسي بالسؤال الثقافي والإبداعي التحاما جديداً، منقّحاً ومزيداً، بحثاً عن أفق جديد ومُلاَئم للمغرب، أفقِ الحداثة السياسية والثقافية.

وفي المجالين معاً، السياسي والثقافي، أبْلى السحيمي وما يزال البلاء الحسن، وصَال وجال وما يزال، دونما كَلل أو ملل.

ويبقى المجال الثقافي - الأدبي في تقديري، هو المجال الحيوي الأهمّ الذي نشط فيه السحيمي وآتى فيه أكْله السائغ.

وكانت جريدة (العلم) هي نقطة عُبُوره إلى القرّاء والمتلقّين، وهَمْزَة وصله بالمشهد الأدبي والصحفي.

ومنذ المقالات والخواطر الأولى التي خطّتها يَراعة السحيمي فوق أعمدة

(العلم)، بدأ الاسم يشدُّ إليه الأنظار بقوة، وبدأ قرّاؤُه ومتابعوه يتكاثرون عدداً.

كان الاسمُ هنا، عبد الجبار السحيمي، يعني جاذبيةً خاصة وآسرة في الكتابة الصحفية، ومذاقاً جديداً وفريداً في الكتابة، هو أقربُ ما يكون إلى ذلك المذاق الشرقي الرفيع،

ولْنَكنْ هنا صُرَحاء.

فقد كانت الكتابة الصحفية المغربية في هذا الإبّان، أوائل السِّتينيات، في بداياتها التحديثية الأولى. أعني في طَوْر تكوّنها وتخلقها وبحثها عن ذاتها. ولم تكن تستند إلى تقاليد راسخة وقَبْلية يمكن أن تَأتَسي بها وتؤسس عليها.

كانت الكتابة الصحفية، كما كانت الكتابة الإبداعية، عصامَيتينْ ويتيمتين بامتياز.

من هنا اتَّسمت الكتابةُ الصحفية المغربية الأولى، غَدَاة السِّتينيات، ببعض مظاهر المخَاض الأدبي، وتفاعلت فيها أنماط أساليب مختلفة، من إنشائية إلى سَجْعية إلى تقريرية إلى خطابية إلى وجدانية إلخ. علماً بأن هذه الكتابة الصحفية السِّتينية، كانت أرْقى مستوى وأحدث ديباجَة وأصفَى عبارة من الكتابة الصحفية السابقة، في الخمسينيات والأربعينيات.

**كان الاسمُ هنا ، عبد الجبار السحيمي ، يعني جاذبيةً خاصة وآسرة في الكتابة الصحفية ، ومذاقاً جديداً وفريداً في الكتابة ، هو أقربُ ما يكون إلى ذلك المذاق الشرقي الرفيع ،**

ولقد طلع علينا السحيمي بحقّ، ومنذ هذه السنوات المبكِّرة من الستينيات، بأسلوب جديد في الكتابة، سهل وممْتنع، ممْتع ومفيد، سَرْعان ما أضحى شِرْعةً وقُدْوةً لدى الأجيال اللاّحقة من الكتاب والصحفيين. وعَبْرَ مُختلف المنابر والواجهات الصحفية والسياسية.

لكن، من الصعب جدّاً أن يقع الحافرُ على الحافر. فالأسلوب هو الشخص ذاتُه. ومن الصَّعب، إن لم نَقُلْ من المُحَال، ان تتماثل الأساليب وتتماثل الشخوص.

ومهما يكنْ من أمر،

فقد افتتح السحيمي أُفُقاً جديداً للكتابة الصحفية والأدبية منذ طلائع الستينيات، واشْتَرَع ما يمكن أن ندعوه «حساسيّة» جديدة في الكتابة، متخفِّفة ومتحرِّرة من دالَّة الكتابة التقليدية وآثارها، ونازعةً عن قوسها الخاصة.

وهذا صنيعٌ، لو تَدْرُون، كبير.

لم يتخرَّج السحيمي من كلية للإعلام أو معهد عال للصحافة. بل تخرَّج من مدرسته العصامية الخاصَّة. تخرَّج من مدرسة الإبداع.

لقد جاء إلى الصحافة أو انغمر فيها من باب الإبداع.

جاء من القصة القصيرة إلى الكتابة الصحفية، أو لنقل، إنَّه جاء إليهما

سويَّة مسكوناً بهاجس الإبداع، لا يفارقُه لحظة، سواءٌ أكتب قصة أم مقالة سياسية.

وللتذكير، فالسحيمي يُعدُّ من الرَّعيل أو الجيل الثاني المؤسِّس للقصَّة القصيرة المغربية.

وهو الجيلُ الذي قام بتَحْديث وتَجْنيس القصة القصيرة المغربية، وتخليصها من عوالق وآثار الولادة الأولى، وربطها بإيقاع العصر وإشكاله وحَداثته.

وتعتبر مجموعته القصصية الرائدة (الممكن من المستحيل)، الصَّادرة في 1969، والمنشورة نصوصُها على امتداد الستينيات، من أبرز وأجمل المجاميع القصصية الصادرة في هذا العقد الستيني. وهي، على كلٍ، مجاميعُ لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة إلاَّ قليلاً.

وقد كانت مجموعةُ (الممكن من المستحيل)، أكثرَ هذه المجاميع نُزُوعاً إلى التّحديث والتَّجديد وإحساساً بهما.

يَتبدَّى هذا النزوعُ التَّحديثي أو الحَداثي للوَهْلَة الأولى، منذ عنوان المجموعة الدّال المفارق لكل العناوين السابقة (الممكن من المستحيل). كما يتبدَّى من خلال لوحة غلاف المجموعة الصّفراء التشكيلية المجهولةِ النَّسب.

ويتبدَّى هذا النزوع بشكل خاص وأساس، من خلال لغة وبناء النصوص القصصية وتيماتها ومتونها الناضحة من إنَاء المرحلة، مرحلةِ الستينيات.

وهي تيماتٌ ومُتُون تصوِّر وتجلو الحَيف الاجتماعي الذي بدأ يَنْخُر الجسم المغربي، والأدواءَ الوبيلة التي تعيث فيه.

وقَلمُ السحيمي منذورٌ دوماً لتَنطُّس الأدْواء والعِلَل الاجتماعية والسياسية والثقافية، سواءٌ أكتب قصة أم مقالة أم خاطرة.

ولا نُريد أن نُغَادر مجموعة (الممكن من المستحيل)، دون اسْتحضار فقرة من التعليق الجميل الذي كتبه الأديبُ الكبير محمد الصباغ، على ظهر غلافها الأخير.

يقول الصَّباغ:

« قطعة فريدةٌ هذا الفتى، في صَمْته، ونَزَواته، وتألُّقاته، ورَفْضه، هذا الذي يَطْرُق بالكلمة الكبيرة - كلَّ صباح - الأرْتَاج الصَّدئة، ثم يمْضي في طريقه بسيطاً، كقَمْحة، كغُصْنِ نَعْنَع، ولا يَلْوي وَراءَه.

ابنُ الهُنَيْهَة هو،

إذَا مَا أحْرَقَتْهُ، أحْرَقَهَا.

فالانفعال بعثٌ فه وقيامة، شأنَ المُهمِّين المُرْهَفين الذين يحرقهم الحبُّ الكبير في الساحة العمومية.

تلك همُومُه، ومن هذه الهمُوم

**ويتبدَّى هذا النزوع بشكل خاص وأساس، من خلال لغة وبناء النصوص القصصية وتيماتها ومتونها الناضحة من إنَاء المرحلة، مرحلةِ الستينيات.**

الإنسانية، جاء عمقُ صدقه يُنْبيء عن أصالة ريشة تتحرك، تتحرك، فتهز كلّ من حولها، وكِدْتُ أقول تُزَلْزِل.

أصيلٌ وخبيرٌ من خبراء الكلمة، وبالأحرى الكلمة القاصة».(1)

أجَل،

لقد صدَق الصَّباغ وهو الخبيرُ بالكلمة، إذْ يَنْعت السحيمي بأنه أصيلٌ وخبيرٌ من خبراء الكلمة.

سواءٌ أكتب قصة أم كتب سياسة. في كلا المجالين، القصصي والسياسي، ثمَّةَ حضورٌ شفّاف للإبداع.

ثمة بَهْجَةُ الكتابة،

بالمعنى الشعري والجمالي العميق لكلمة (بهجة)، وبالمعنى البَارْتي، العميق لكلمة (كتابة). وهذه البهجة الكتابية أو الكتابة البهجة، ليست مقصودةً لذاتها أو مُرسلة على عواهنها، بل هي مَشْفُوعةٌ ومؤطّرة برؤية سياسية نقدية ثاقبة وجريئة، لا تُهَادن أو تُسَاوم، حتى ضمنَ الحزب السياسي الذي يتحرك السحيمي في حماه، حزب الاستقلال.

وكثيراً ما أثارت كتاباتُ السحيمي في هذا الصدد، نَقْعاً وغباراً، وكثيراً ما جرّت عليه توابعَ وزوابعَ.

وهو بذلك، يقدم مثالاً لـ«المثقف العضوي» والحزبي الملتزم، بالدلالة الغراميشية لهذا المصطلح.

لكن السحيمي يبْقى دوماً، فوق السياسة، وفي صميم الإبداع، كما ألمحت.

يبقى مبدعاً وفنّاناً، حتى وهو غارقٌ في حَمْأة السياسة وخائضٌ في غمار هُمُوم الحياة اليومية للمواطنين.

وقد نختلف إلى هذا الحدِّ أو ذاك، مع طُروحات وأفكار السحيمي السياسية، وفي الاختلاف رحمةٌ للعالمين، لكننا لا نملك إلا أن نتجاوب ونتعاطف مع كتابته ونبتهجَ بها.

وذلك هو رَبْحُنا الحقيقي من السحيمي. وكتاباته الصحفية والسياسية لذلك، لا ترتهن لموضوعاتها الآنية وهُمومها الظرفية والسياسية. أي لا ترتهن لـ"المناسبة" العابرة، بل ترتهن أساساً لجماليتها وشعريتها الخاصة، في اقتناص اللَّفظة وسَبْك العبارة وتوليد اللمحة والصورة، والكناية والاستعارة، بمهارة وذكاء.

هذه الجماليةُ الأسلوبية هي التي تميز كتابة السحيمي، وهي التي تمْنَحها قيمتها وأهميتها، أكثر من الموضوعات والهموم التي تقاربها. علماً بأن كتابات السحيمي منذ الستينيات إلى الآن، تشكل أرشيفاً تاريخياً حيّاً لمغرب المنتصف الثاني من القرن العشرين. وحبَّذا لو جُمِعَتْ هذه الكتابات وطبعت، تنويراً

> كتاباته الصحفية والسياسية ترتهن أساساً لجماليتها وشعريتها الخاصة، في اقتناص اللَّفظة وسَبْك العبارة وتوليد اللمحة والصورة، والكناية والاستعارة، بمهارة وذكاء.

للأجيال الجديدة وتغذية لذاكرتها، على غرار كتابه الصغير والجميل (بخطِّ اليد).

السحيمي إذنْ، مبدعٌ وفنّان أنَّى نقلَّ قلمه.

ولا يمكن لهذا القلم إلاَّ أن يكون مبدعاً وسنّاً نافذة وشاحذة، سواء أغَاص في حمأة السياسة، أم في بُحْران الهموم اليومية ومشاغل الوقت.

ولا يمكن لهذا القلم إلاَّ أن يكون مبدعا وسنّاً نافذة وشاحذة، سواء أغَاص في حمأة السياسة، أم في بُحْران الهموم اليومية ومشاغل الوقت.

لنقرأ هذه الفقرات - الشَّذرات من كتابات السحيمي، كمسْك ختام لهذه السطور، وهي مُسْتَقَاةٌ من كتابه الرشيق (بخطِّ اليد).

في أولى مقالات هذا الكتاب (إذا عادَ المساء ولم أعُدْ)، يكتب السحيمي عن القمع المنهجي الذي كان يَقْتنص مناضلي ومثقفي المغرب في سنوات الجمر، سنواتِ الستين والسبعين:

«.. وإذا جاء المساء، وأنا بعدُ لم أطْرق باب البيت، لا تظنّي أنني تِهْتُ عن الطريق، فأنا أعرفه مغمض العينين، يقُودني إليه التَّعب والفرح والشَّوق.

ابْحَثي عنّي في مكانٍ آخر.

وإذا عادَ المساء ولم أعُدْ.

لا تَبْحَثي عنّي في قسم المستعجلات،

ولا تُزْعجي

أحداً من الأصدقاء والأهل، ولا تفكّري

في رَفْع دعوى ضدَّ مجهول.

إذا عادَ المساء، ولم أعُدْ،

لا تصدّقي إذا قالوا لك: إنَّني انتحرتُ،

فأنت تعرفين أنني أحبُّ الحياة..

أحبُّها

كثيراً وعميقا».(2)

وفي مقالة بعنوان (مرضُ البرَاءة)، يكتب عن حالة (الاسْتثناء) سيِّئة الذكر، التي عانى منها المغرب الأمرَّين:

«..سوف يأتي يومٌ، يحاسَب فيه الناس على الصمت.

سوف يأتي يومٌ، يحاسب فيه الناس على أن أرض الله واسعة فلم يُهاجِروا..

سوف يأتي يومٌ، تَفْزع فيه المرضعة عمَّن أرْضَعت.

علامةُ ذلك اليوم، انتشارُ مرض البراءة،

مرضِ الصمت والصَّمم وإغلاق العينين.

وسيِّدنا بِشْر الحافي، ذلك الصّوفي المُخْتفي في الرَّمضاء، حين أفزعته المدينة في تقاتلها على المصلحة الشخصية، وانتهازِ الفرص والغيبوبة، أطلق ساقيه للريح.. وما زال يجري.

كان ذلك، في حالة مُلْتبسة بين الطَّارىء والمُعْتَاد، الاستثناء والقاعدة.

ورحم الله إنساناً قال: اللهم إن هذا منكر.

سجَّله الطَّبري في تاريخه»(3).
وفي مقالةٍ بعنوان (مخلوقاتٌ وديعة)، يكتب عن تحوّل المثقفين وانقلابهم الإيديولوجي:
«أفلاطون لم يكن لديه مسدَّس ليُشْهِره على «الثقافة»، لكنه حين أقام دنيا سمَّاها «فاضلة»، طرد عنها الشعراء، ربما لأنهم مخلوقاتٌ قادرةٌ على الحلم، لا يعجبهم عَجَب..
كان يا مَا كان..
لا الرَّجل هنا ولا أفلاطون..
لا المسدَّسُ ولا الثقافة.
يُغْريني دائماً أن أفكر، في هذا التحوّل الذي يلفُّ حياة الناس المشاهير، والذي يحدث بطيئاً، أو بصورة انقلابية..
(...)
كان يا ما كان..
لا رجلُ المسدَّس هنا، ولا دُنْيَا أفلاطون الفاضلة. ولا الثَّقافة.. ولكنه لو كان حَياً، رجلُ المسدَّس ذاك، لأصابه الذُّهول مما حدث للثقافة وما حدث للمثقَّفين، ولربما فكّر أن يدعوَهم إلى سهرة في بيته، احتفاءً بكل هذا التحول الذي جعل هؤلاء المشاغبين مخلوقات وديعة».(4)
إلخ.. إلخ..
ولِسَائل أن يَسْأل:
هل هذا أدَب، أم سياسة؟!
إنه، كلاهما معاً.
وإنهما وجهان لعُمْلة واحدة، هي عملةُ الإبداع.
هذا هو السَّحيمي الكاتب.
وهذه كتابتُه،
تَشفّ عنه أديباً،
كما تشفّ عنه سياسياً وصحفياً، ورائياً نافذَ الرُّؤية.
فتحيةٌ تقدير وعِرْفَان له.
ومتمنِّياتنا له بدَوام العمر العطاء.

**يُغْريني دائماً أن أفكر، في هذا التحوّل الذي يلفُّ حياة الناس المشاهير، والذي يحدث بطيئاً، أو بصورة انقلابية.. (...)**

## هوامش

1 ـ "الممكن من المستحيل" : عبد الجبار السحيمي، ط1، 1969، مطبعة الرسالة، الرباط، صفحة الغلاف الخلفي.
2 ـ "بخطّ اليد": عبد الجبار السحيمي، ط1، 1994، سلسلة شراع، طنجة، ص. 11.
3 ـ "بخطّ اليد"، ص. 18 ـ 19.
4 ـ "بخطّ اليد"، ص. 39 ـ 40.

# ضمير جيل منكسر



## محمد بوخزار

تعرفت لأول مرة، على، عبد الجبار السحيمي، في شهر يوليوز 1968، أثناء انعقاد المؤتمر الثاني العاصف، لاتحاد كتاب المغرب. كان معي إبراهيم الخطيب والأمين الخمليشي. حاول محمد برادة أن يقنع رئيس الاتحاد محمد عزيز الحبابي رحمه الله، أن يفتح أبواب المنظمة لتشجيع الأسماء الجديدة الواعدة التي تبحث عن من يأخذ بيدها في ميدان الكتابة والنشر، لكن طلبَ ضمنا وآخرين إلى قائمة أعضاء الاتحاد، قوبل بالرفض القاطع من المرحوم، خشية أن يؤثر الأعضاء الجدد في كفة الميزان الانتخابي، إذ استشعر الحبابي يومئذ خطورة تحرك الثالوث المعارض، المكون من محمد برادة، ومحمد العربي المساري، وعبد الجبار السحيمي، الذي تهيأ لمعركة السيطرة على اتحاد الكتاب، لكونه خرج، برأيهم، عن أهدافه وتحول إلى مؤسسة مهادنة للسلطة الرسمية، لدرجة

> "تعرفت لأول مرة ، على ، عبد الجبار السحيمي ، في شهر يوليوز 1968 ، أثناء انعقاد المؤتمر الثاني العاصف ، لاتحاد كتاب المغرب ."

أن الأنشطة الثقافية المقامة في مقر الاتحاد* غلب عليها حينئذ، الطابع الترفيهي الخفيف والإخواني، بدل أن تعبر منظمة الكتاب المغاربة عن أفكار ومطالب التغيير المعتملة بشتى الصور في أذهان المثقفين والكتاب ووجدانهم في تلك الفترة التاريخية العصيبة، وهو ما جعل الكثيرين منهم يحجمون عن النشر في مجلة (آفاق)، وخاصة بعد النكبة التنظيمية التي مني بها على يد السلطة حزب الاتحاد الوطني للقوات الشعبية، فيما سمي «مؤامرة 17 يوليوز 1963» وما أعقبها من اعتقالات ومحاكمات جماعية في مناطق المغرب، فضلا عن حدثين لاحقين ومفصليين في عقد الستينيات من القرن الماضي: انتفاضة الدار البيضاء العارمة في مارس 1965، واختطاف الزعيم الوطني المهدي بنبركة، في شهر أكتوبر من نفس السنة، وما حام حول الحادث من روايات عن

* مقر الاتحاد آنئذ كان بـ«دار الحجوي»، بشارع علال بن عبد الله، حيث تشمخ الآن وكالة المغرب العربي للأنباء.

تواطؤ عناصر من أجهزة الاستخبارات من الداخل والخارج.

في تلك الأجواء المحتقنة، المطبوعة بفرض حالة الاستثناء على المستوى الدستوري، لم يكن أمام العناصر المثقفة المحسوبة على حزبي المعارضة الرئيسيين: الاستقلال والاتحاد الوطني، خيار آخر عن نقل المعركة السياسية إلى الواجهة الثقافية، بغية استعادة اتحاد كتاب المغرب، ليعود إلى الموقع الذي أريد أن يكون فيه، منبرا مستقلا معبرا عن هموم المشتغلين بالكتابة والثقافة، خارج فلك النظام وبعيدا عن مظلة السلطة.

أتيح لنا، نحن الطامعين في العضوية، متابعة وقائع المؤتمر الثاني للاتحاد الذي افتتحه الأستاذ عبد الهادي بوطالب بخطاب، وكان يومئذ وزيرا للتربية الوطنية، والذي ما أنهى خطابه وهو يهم بجمع أوراقه حتى صعد إلى المنصة مسرعا، رجل نحيف يوزع مفردات احتجاجه بين جنبات قاعة الشريف الإدريسي، بكلية الآداب، ليمسك بأحد الميكروفونات الموضوعة على المنصة، منبها رئيس الاتحاد، إلى أن الجلسة الافتتاحية لم تنته بعد، وأنه لا بد من إثارة قضايا تنظيمية تتعلق بالكيفية التي سيسير وفقها المؤتمر. وفعلا تم التوافق بعد جدل على الترتيبات التي عارضها في البداية مؤيدو الأستاذ الحبابي، الذي أيقن

**لم يكن ذلك المحتج النحيف، سوى عبد الجبار السحيمي، مؤازِرا بتحركات مماثلة يقوم بها في القاعة ضلعا المثلث، المساري وبرادة، لإقناع المؤتمرين الحاضرين،**

في تلك اللحظة أن كرسي الرئاسة بدأ يتحرك مبتعدا عنه.

لم يكن ذلك المحتج النحيف، سوى عبد الجبار السحيمي، مؤازَرا بتحركات مماثلة يقوم بها في القاعة ضلعا المثلث، المساري وبرادة، لإقناع المؤتمرين الحاضرين، ولم يتعدوا آنذاك الأربعين عضوا، بأن المؤتمر يجب أن ينعقد وفق القواعد الديمقراطية، ولا يليق أن يتحول إلى لحظة مباركة وتزكية احتفالية، لأي كان.

وأنا أرقب السحيمي، وهو يصيح بأعلى صوته غير مكترث بتنبيهات الراحل الحبابي المتكررة إلى «أن الجلسة قد انتهت»، كنت أقارن بين الصورة التي انطبعت في ذهني عن الرجل، صاحب الكتابات الدافئة الهادئة ذات النكهة الرومانسية الشفيفة في جريدة «العلم» المتجلية في مذكراته «الليالي»، التي كنا نحس فيها بدفء وجودي آسر، ونحن طلاب في كلية الآداب بفاس، فنقبل عليها كل خميس، مثلما كانت تروقنا كتابات ادريس الخوري، المعنونة «مذكرات تحت الشمس» الذي كان يوجه هوائياته نحو فضاء لبنان، فينقل إلينا بأسلوبه المميّز، أصداء ما يجري في بلد الأرز، في دنيا الثقافة من خلال رصده للإصدارات والظواهر الأدبية، كناية منه عن طموح إلى أفق بعيد.

قدمني الشاعر، المرحوم أحمد المجاطي، إلى السحيمي، ونحن في قاعة صغيرة بكلية الآداب اختليا فيها لتنسيق العمل الذي يجب القيام به في المؤتمر، بعد أن توطد العزم على إحداث التغيير في اتحاد كتاب المغرب. أستبق الأحداث وأسجل هنا أن المعداوي، الصعب المزاج، الانتقائي في علاقاته، القاسي على أصدقائه، كان يكن ودا خاصا للسحيمي، يتناقض مع انتقاداته لحزب الاستقلال.

لم أكن قد استلمت في يوليوز 1968، قرار تعييني، أستاذا بثانوية مولاي يوسف بالرباط. وحين بلغني ذلك، بعد حوالي شهر، اغتبطت كثيرا، ليس لأني سأصبح من سكان العاصمة ذات الجاذبية، وإنما لكوني بت قريبا من جريدة « العلم» الغراء حقا في ذلك الوقت.فلكم تمنيت أن أكتب فيها ذات يوم وأن أتعرف على كتابها وألج مطبخها الداخلي.

كان المرحوم المعداوي، وسيطا بيننا نحن جماعة صغيرة من طلاب الكلية بفاس وبين أساتذة الأدب الحديث الذين كنا نحس أنهم قريبون منا: محمد برادة، إبراهيم السولامي، محمد السرغيني، وإلى حد ما، حسن المنيعي، المقيم في مكناس. المعداوي هو الذي وثق علاقتنا بهم، في بيته العامر والمفتوح بفاس، حيث تقاسمنا معهم ما لذ وطاب من أفكار وصحون، كان يشرف على طبخها شخصيا دون تدخل أو نصيحة من أحد. يستبقي الطعام حتى مطلع الفجر بعد أن يكون الجوع قد تمكن منا، فنلتهم ما يقدمه لنا الطاهي الشاعر، دون أن يفكر أحد في إبداء ملاحظة على «الخلطات» الغامضة التي نزدردها.

حين بدأت ممارسة مهنة التدريس في الرباط، منذ أكتوبر 1968، لم يكن من الصعب تجديد الاتصال بالسحيمي. وهنا سيواصل المعداوي دوره في الجمع بين أصدقائه في الرباط الوافدين عليها، لا سيما وأني كنت أحظى بتزكية وتوصية من برادة، الذي اقترحني لأكون» قيما «على دار الفكر، مقر اتحاد الكتاب، في عهد المكتب الجديد، حيث أقمت هناك مدة، مجاورا للمرحوم محمد القاسمي الذي وضع الحبابي رهن إشارته غرفة بحديقة الدار، جعل منها مرسما له؛ وفيها شاهدت مرارا، القاسمي، وهو يبدع لوحاته، يخلط الألوان أمامي ويرسم أشكالا في الهواء بفرشاته قبل أن يهوي بها على رقعة اللوحة، فتصير بقعا ملونة، يعكف على إعطائها أشكالا متناغمة.

قربتني الإقامة بدار الفكر، من جريدة «العلم» فأصبحت أتردد عليها، بحكم أن الأستاذ عبد الكريم غلاب هو رئيس الاتحاد والمساري كاتبه العام: أنقل إليهما البريد العاجل، أو أبلغهما بطارئ في دار الفكر.

**حين بدأت ممارسة مهنة التدريس في الرباط، منذ أكتوبر 1968، لم يكن من الصعب تجديد الاتصال بالسحيمي. وهنا سيواصل المعداوي دوره في الجمع بين أصدقائه في الرباط الوافدين عليها،**

كانت الرهبة تتملكني وأنا أدخل مكاتب التحرير في «العلم»، أحس برغبة داخلية في أن أرى في يوم من الأيام كلمات أخطها وقد ذوبت في رصاص المطبعة، ألمسها وقد صارت كتل أحرف من المعدن الساخن، ثم تظهر صورتها واضحة في بروفة «الطبع» قبل أن تأخذ طريقها إلى إحدى صفحات الجريدة.

ذات مساء أحد، طلب مني الصديق مصطفى اليرناسني، وكان وحده في تحرير الأخبار، وقد أدركته ساعة إقفال الجريدة، أن أعينه بترجمة قصاصة بثتها وكالة الصحافة الفرنسية، أذكر أنها كانت عن الرئيس الفرنسي الراحل جورج بومبيدو.. سلمته المادة التي ما كاد يلقي نظرة أولى عليها حتى فاجئني بثناء لم أكن أتوقعه على صياغة الخبر. قال لي: إن موقعك الطبيعي في الصحافة يا «مسلموف». (هكذا كان يدعوني). وبعد أن أضاف تعديلات إلى الخبر، غادرنا مكاتب العلم، حيث ينتظرنا باقي أعضاء الشلة في مكان ما بالرباط، يكون في الغالب مقهى «الفصول الأربعة» بشارع محمد الخامس حيث كان الناقد الفرنسي الراحل «رولان بارت» يفضل الجلوس، أو نتجه نحو مطعم «ليل نهار» حيث تجتمع في الليل وجوه الإعلام والثقافة.

تحدث اليرناسني فيما بعد، إلى السحيمي والمساري، عن الاستعداد الطبيعي لتحرير الأخبار السياسية الذي لمسه عندي. وتصادف أن الطاقم الصحافي في» العلم «كان محدودا، لذا اقترح علي اليرناسني، بالاتفاق مع المساري، أن أطل بين الفينة والأخرى للمساعدة في تحرير وترجمة بعض الأخبار. أعانني عليها قاموس «المنهل» الذي كنت أول من بشر بنشر خبر عن صدوره في «العلم» ونزوله إلى المكتبات في المغرب.

ولم تمض أيام كثيرة على تعاوني المتقطع مع «العلم» حتى فوجئت بالمساري يقترح علي العمل في «العلم» خلال عطلة صيف 1970، بأجرة يجب الاتفاق على مبلغها مع السحيمي، تلافيا للإحراج. وكأنه قرأ أن ذلك الصيف سيكون حافلا بالأحداث وهو ما سيتطلب محررا إضافيا لتغطية تداعيات أصداء وفاة الرئيس جمال عبد الناصر.

طلب مني المفاوض عبد الجبار، ذات صباح، أن أحدد التعويض الذي أرغب فيه مقابل شهر من الخدمة. وجدت رقما قريبا من لساني. قلت له 300 درهم، بمعدل 10 دراهم في اليوم، اعتبرتها كافية. حمل عرضي إلى المساري في مكتبه، ليخرج منه بسرعة وعلى محياه ابتسامة، قائلا «طلبك مقبول ياولدي، فاستعد للعمل».

قربني التردد على «العلم» من مطبخ

> **طلب مني المفاوض عبد الجبار، ذات صباح، أن أحدد التعويض الذي أرغب فيه مقابل شهر من الخدمة. وجدت رقما قريبا من لساني. قلت له 300 درهم، بمعدل 10 دراهم في اليوم، اعتبرتها كافية.**

التحرير، والأهم أنه وثق علاقتي بالسحيمي والمساري اللذين رحبا بمساهماتي الأولى، بعطف دون أن يبخلا علي بتوجيه ونصائح لا أنساها، وهو ما جعلني أحرص على الموازنة بين طلباتهما. المساري يكلفني بالمواضيع السياسية الراهنة ويقترح علي ترجمة بعض المواد من الصحافة الأجنبية، لأنتقل إلى المكتب الثاني، حيث يسألني عبد الجبار، عن ما عندي للملحق أو للصفحة الثامنة (الأخيرة) فأسلمه ما أحمل أو استأذنه في الاشتغال على موضوع ما.وكثيرا ما شجعني بالثناء على مبادرات واجتهادات صحافية وجدت طريقها إلى النشر. وكنا كلما وفرنا له أنا والخوري مواد للملحق أو الصفحة الأخيرة، كافأنا بسهرة، يطرب لها، الخوري، فيملأ المكان الذي نقصده جلبة بصخبه وقهقهاته العالية.

على ذلك النهج سار تعاوني مع جريدة العلم طيلة ما يقرب من أربع سنوات من بداية 70 إلى نهاية 1973 إثر عودة صدور جريدة «المحرر».

تعلمت من المساري أصول صياغة الخبر والانتباه إلى مدلول الكلمات وظلال معانيها وضرورة تجنب الأحكام القطعية ومراعاة ميول طبقات القراء وتوجهاتهم مع الحرص على التدقيق والتأكد من الأرقام والمعطيات. والأهم من كل ذلك قراءة ما وراء السطور، على اعتبار أن لغة السياسة مشفرة وحاملة لمقاصد. وباختصار فهو الذي زرع في بذور المهنة.

> عن السحيمي أخذت أشياء أخرى كثيرة، بينها قيمة اختيار العناوين وجاذبية مدخل الموضوع وأناقة الأسلوب وشاعريته. كان يمثل بالنسبة إلي أجمل وأصفى وأنقى ما في المدرسة الصحافية المصرية،

عن السحيمي أخذت أشياء أخرى كثيرة، بينها قيمة اختيار العناوين وجاذبية مدخل الموضوع وأناقة الأسلوب وشاعريته. كان يمثل بالنسبة إلي أجمل وأصفى وأنقى ما في المدرسة الصحافية المصرية، وتحديدا «صباح الخير وروز اليوسف» في خفة الموضوع ورشاقة اللغة والانتباه إلى الزوايا المهملة وذكاء العناوين وإيحاءاتها. كل ذلك في قالب لغوي ببهارات لغوية جميلة..

يلزمني خيال خصب وقدرة خاصة على الكتابة لاستجماع أجمل الذكريات وأمتع اللحظات والأوقات التي قضيتها في «العلم»، فقد اعتبرتني أسرة تحريرها، طيلة وجودي بها، واحدا من محرريها، مع أن المشرفين على الجريدة يعرفون أنني لست منتميا إلى الحزب. لم أحس أنهم أخفوا عني أمرا يفترض أن أعرفه. صرت جزءا من العائلة، أخضع للمضايقة من الأمن السري الذي كان يراقب «العلم» يوميا. أفتش في مدخل البناية حين يصادر عدد. وتلك ممارسات كثرت في بداية السبعينيات. يعود الفضل في تلك المعاملة الكريمة، أولا وأخيرا إلى السحيمي والمساري.

لم يكن سي العربي، بحكم التزاماته الحزبية، رفيقا دائما لنا في أمسيات الرباط العذاب، لا ننعم بأنسه ورفقته

وطيب عشرته إلا عندما يسترق لحظات، متحررا من التزامات الأسرة والحزب، فتكتمل حلقتنا ويقاسمنا تلك الأجواء الجميلة المفعمة بالأحلام الكبيرة والنقاشات الممتدة الباحثة عن غايات مثلى، تتخللها لحظات فكاهة، يكون بطلاها في الغالب اثنان: الخوري وأنا، ثم ينصرف عنا بهدوء لنبقى في حضرة ولي أمرنا، عبد الجبار، يحملنا في سيارته «سيمكا 1000» وفيما بعد «رونو16» نحو بيته في خاتمة المطاف، حيث نتهاوى على «السداري» في صالون بيته القريب من «جور إي نوي». وفي الصباح نحس أن كريمته «كوثر» تتنقل بيننا، ونحن نائمين، تزيح الغطاء عن وجوهنا لتتأكد من الكائنات الممدة، فوق أفرشة تعبت والدتها في ترتيبها والاعتناء بها، فتعود، كوثر، من حيث أتت، مسرعة وخائفة. مرة سمعناها تشبه أحدنا ب»الحلوف»، لم يحاسبها من كانت تقصده. طفلة بريئة لا تعرف أسماءنا حتى تدعونا بها.

هكذا كان «السحيمي» لا يتركنا في الشارع عقب أية سهرة، يخشى علينا من «لا رافل» رجال الأمن. نتسردن (إذا جاز التعبير) في سيارته الصغيرة التي استبدلها حتى يجد صديقنا ادريس الخوري، الطويل القامة والنجاد، راحته فيها.

لم يكن السحيمي، متزمتا حزبيا بالمعنى الصارم للكلمة، رفض مرارا العضوية في هيئات حزب الاستقلال المقررة، مقاوما إلحاح رغبة أغلب الاستقلاليين. يعتبر نفسه وطنيا تقدميا بالمعنى العريض للكلمة، بل أكاد أقول إنه شكل لعقود قناة اتصال الحزب مع المثقفين الجدد الذين كانوا ميالين بطبيعة الحال لأفكار اليسار. هو الذي أشرع صفحات «العلم» أمام الأقلام والمواهب، نشر لها دون أن يعرفها شخصيا أو يشترط انتماءها لحزب الاستقلال.

وفي هذا السياق أذكر أنه توصل عن طريق البريد، بأول قصة من أحمد بوزفور، أعجب بها لدرجة أنه أحتار في أمر نشرها، لكون اسم كاتبها غير واضح، فاستعان بي على قراءة الخط، وبالخوري، لإبداء رأيه في القصة. فلبست نظاراتي، قربتها من الاسم حتى أفك لغز الخط ثم حسمت. إنه «بوزفور». اسم غريب، لم يكن بالشهرة التي أصبح عليها فيما بعد؛ بينما جاء حكم قاضي القصة القصيرة، إدريس الخوري، لصالح النشر. وأذكر أنه قال لعبد الجبار ذات صباح أربعاء، ونحن في مكتبه، وهو يمد إليه باكورة قصص بوزفور المنشورة في « العلم»، «قصة مزيانة بزاف، صاحبها يعرف الحرفة».

على نفس الكيفية تعامل المشرف على الملحق الثقافي، مع الأسماء التي راسلته أو قصدته. لا أذكر أن عبد الجبار، مارس رقابة على أحد أو تحفظ على اسم موهوب، حتى ولو كلفه ذلك عتابا من الحزب على نشر مواد قد

> لم يكن السحيمي، متزمتا حزبيا بالمعنى الصارم للكلمة، رفض مرارا العضوية في هيئات حزب الاستقلال المقررة، مقاوما إلحاح رغبة أغلب الاستقلاليين. يعتبر نفسه وطنيا تقدميا بالمعنى العريض للكلمة،

تبدو متعارضة مع خطه، تجد طريقها إلى النشر في «العلم». أتذكر في هذا الصدد دفاعه عن عبد القادر الشاوي، الذي عوقب بحرمانه من النشر في «العلم» قبل اعتقاله، على خلفية نشره مقالا عن زعيم الحزب الراحل علال الفاسي، في منبر آخر، ضمنه تقييما إيديولوجيا صارما وقاسيا، من زاوية تحليل ماركسية، ندم عليه الشاوي فيما بعد.

تلك المواقف النادرة والحرص على إقامة مسافة بينه وبين المؤسسة، حزبية كانت أم حكومية، دون ادعاء، جعلتنا نلتف حول السحيمي ونمنحه حبنا وثقتنا المطلقة. ولكي يبرهن من جانبه عن اندماجه مع جماعتنا الصغيرة فكر يوما، أمام تردد حزب الاستقلال في عدم تجاوز سقف المعارضة المسموح به، في مغادرة «العلم» حتى لا يستمر في إحراج الحزب وإلزامه بمواقف يعبر عنها في كتاباته، ربما لا تروق القيادة أحيانا، بالنظر إلى أنها تراقب أحوال طقس السياسة المتقلب.

أقدم عبد الجبار على خطوتين ممهدتين لافتتين: كراء محل تجاري صغير في مدينة سلا، ليصبح مكتبة «الحرية» تمهيدا لتخليه عن مهنة الصحافة، إذا سارت أمور التجارة كما يبغيها. أما الخطوة الثانية غير المربحة مثل الأولى، فتمثلت في مطاوعة رغبتنا في إصدار مجلة ذات توجه ثقافي مستقبلي على غرار مجلة «أدباء» 68 المصرية،

**أذكر أن السحيمي افتتح بيان «ألفين» بهذه العبارات: «من داخل الغربة جاء لقاؤنا . . .» ومن الأشياء التي يجب ذكرها هنا أنه حمل البيان إلى الرئيس علال الفاسي**

التي أخرجها مثقفون وفنانون شباب في القاهرة بعد هزيمة 1967. اتفقنا على تسميتها ب «ألفين» رغم اعتراض صديقنا الخمليشي على أن الأصح لغويا «ألفان». وكم حاولنا إقناعه أن الخروج عن القاعدة النحوية مقصود هنا.

عبد الجبار، هو الذي صاغ بيان «ألفين». ناقشه معنا (الخطيب والهرادي والخوري وعبد ربه) فيما ابتعد عنا الخمليشي، مشككا في قدرتنا على الصمود. تضمن البيان المؤسس، دعوة لبلورة ثقافة جديدة، ذات قيم مغايرة، ومحاولة نقد للأوضاع القائمة بعبارات غير سياسية. أذكر أن السحيمي افتتح بيان «ألفين» بهذه العبارات: «من داخل الغربة جاء لقاؤنا...» ومن الأشياء التي يجب ذكرها هنا أنه حمل البيان إلى الرئيس علال الفاسي، طالبا رأيه ونصيحته. وكم كانت دهشتنا حينما حمل إلينا عبد الجبار تعاطف المرحوم علال الفاسي مع مشروعنا، مضيفا أنه يعتبر نفسه واحدا ضمن هيئة التحرير، إذا قبلناه، ثم سرد علينا ملاحظاته على البيان.

لم يصدر من المجلة سوى عدد واحد يتيم. عكست المجلّة في ذلك الوقت أحلاما كبيرة، بوسائل صغيرة أو معدومة. عبرت عن غربة جيل وحيرته وانسداد الأفق أمامه في تلك الفترة العصيبة من تاريخ المغرب.

ظلت «ألفين» كتابنا المقدس وعلامة هويتنا الفكرية، يستشهد ويفاخر بها

مديرها، السحيمي، أمام المثقفين العرب الذين زاروا المغرب في ذلك الوقت. أذكر أن الشاعر عبد الوهاب البياتي، أعجب بالتجربة ونطق بحكمه لصالحها، «مجلة جيدة مقارنة بمجلات تافهة»، النعت الأخير كان كثير التردد على لسان البياتي، في سنوات الغربة.

وحينما أتيح للسحيمي أن يحكي للدكتور سهيل إدريس صاحب مجلة الآداب البيروتية تجربة «ألفين»، تحمس لها كثيرا وتبرع بإعادة نشر بيان التأسيس في مجلته كاملا.

يصعب علي أن استمر في تعداد سجايا ومناقب من قال عنه الأديب محمد الصباغ في كلمة على غلاف مجموعته القصصية الأولى «الممكن من المستحيل» صاحب هذا الوشي....

وصف جميل وشاعري، لتلك النفس الصافية، الموشاة بالصدق والمحبة، المتضامنة، المسعفة، الشجاعة حد المخاطرة.. أحتاج إلى قاموس أستمد منه الألفاظ والمترادفات لأرسم صورة قلمية لذلك الصديق الأثير، الذي اعتبره أشد وأقوى الممانعين للزيف السياسي والثقافي، ولا أقول المعارض لأني أتصور أنه يمقت في أعماقه تلك الصفة التي تحولت عند البعض إلى تجارة واحتراف.

**أحببت هذا الكائن الطيب، فما خاصمني ولا خاصمته، تفاهمنا في مؤتمرات اتحاد الكتاب حيث كان دائما رسول التوافق. نعتبره مرشح جميع التيارات، لذلك كنا نصوت عليه بشبه الإجماع**

أحببت هذا الكائن الطيب، فما خاصمني ولا خاصمته، تفاهمنا في مؤتمرات اتحاد الكتاب حيث كان دائما رسول التوافق. نعتبره مرشح جميع التيارات، لذلك كنا نصوت عليه بشبه الإجماع حينما ننجح في حمله على الترشيح.

ما أحسست قط أنه ينحي بصره عني،، حين نختلف في وجهات النظر. ولكم غفر لي أخطائي وتقصيري في معاملته بالمثل. عفوا أيها الصديق النادر، إن وقفت عند هذا الحد. صداقتنا امتدت عبر كل الأزمنة.

عذرا كذلك إن لم أتحدث عن آثارك الأدبية وعن أسلوب ممارستك لشتى الأجناس الصحافية، فقد كتبت المذكرات بتألق، ومارست النقد الأدبي بأناقة ورهافة ذوق، كما حررت الخواطر والتأملات والأبواب الساخرة. وفي كل تلك المحطات لم تكن جارحا ولا متحاملا ولا ظالما إلا الظالمين والمتجبرين والمتعنتين. لذلك كنت صوتنا وضمير جيل لا يليق به أن ينساك. لك محبتي الدائمة.

# بخط اليد[1] :
# قَلَمُ الحكيم



عبد الرحيم مؤذن

I ـ **حول العنوان** : لاَ يَنْفَصِلُ هذا العنوان، وَهُوَ عَمُودٌ قَارٌّ للكاتب بجريدة العلم، عن عناوين أعمدة سَابقة أَشْهَرُهَا (خواطر طائرة) في سبعينيات القرن الماضي بالجريدة ذاتها(2). وَأَقْصِدُ بذلك أَنَّ العُنوان الحالي، عُنوان «بخط اليد» يَسْمَحُ بتقْديم الملاحظات التالية التي تَضَعُ في الاعتبار مَسَار الكاتب عبر هذه المحطات التي أوصلته إلى الْعَمُودَ الحالي.

1 ـ يَعْكِسُ العُنوان إصْرَاراً على أَنَّ ما يَحْمِلُه يَنْتَسِبُ إلى صَاحِبه دون غيره، فهو بِخَطِّ يَدِه لاَ بِخَطِّ غَيْرِه.

2 ـ والعُنْوَانَ يَعْكِسُ مُزَاوَجَةً بَيْنَ الحَرَكَة الْيَدَوِيَة من جهة، والدلالة الْمستَخْلَصَة من مسؤولية الكتابة من جهة ثانية.

3 ـ والإِصْرَارُ على ذَلك إِصْرَارٌ، أيضاً، على رَفْضِ الاسم المسْتَعار، ورفْضِ الكِتَابَة المطْبَعية النَّمَطِيَّة. ـ من جهة ثانية ـ دَلَالياً، بالرَّغْم من انْتِسَابه إلى هذَا المجال. فَالمقْصُودُ، أَسَاساً، هو التَّوْقِيعُ الصَّادِرُ عن صاحِبه الْوَاعِي بِمَسْؤُولِيَّة القَوْل أو الكلام.

«بخطّ اليد»، إذن لـحْظَة تأمل واسْتبْطان في مَا جَرَى ويَجْرِي، بـ (العالم)، محلياً ووطنيا وعالمياً.

4 ـ جُمْلَةَ بِخَطِّ الْيد، تَرْجَمَةٌ للْموقف (الْكَانْطي)، نسبة إلى كانْط Kant، الشَّهير الذي يرى أَنَّنَا نُفَكِّر باليد، أي أن هذه الأخيرة تَعْكِسُ حالة فكرية، قبل أن تعكس حالةَ يَدَوِيَّةَ ميكانيكية، «بخطّ اليد»، إذن لـحْظَة تأمل واسْتبْطان في مَا جَرَى ويَجْرِي، بـ (العالم)، محليّاً ووطنياً وعالمياً.

5 ـ وإِذَا كَان العُنْوَان الأَصْل ـ عنوان بخطّ اليد ـ يَحْملُ بعض الدّلاَلات المشَار إليها سَابقاً، فإنَّ العُنوان الْفَرْعي (شَظَايا من ذاكرة الزَّمَنِ المغْربي) يحَمِل دَلالاتٍ إِضَافية، تُسْهِم

في بلْورة ما كَثَّفَهُ الْعنْوان الرئيسي من جهة، وما سيكشف عنه، من جهة ثانية، هذا الكُتيّب من قضَايَا وَوَقَائع وَحالات أو أوضَاع مختلفة للبلاد والْعباد وأَهَمُّ، هذه الدلالات أَنَّهُ:

أ ـ يقُوم على الإيهام بِتَجْميع شَظَايا، من هنا وهناك، من الذاكرة المغربية دُون الخُضُوع لنَسَق محددَّ أو مُمَنْهَج.

ب ـ وَهُو إِيهَامٌ مَقْصُودٌ بِحُكم كَوْنِ هذه الشّظَايَا المجمَّعَة تَسْمَحُ بِتَرْكيب صُورَة تَقْريبية لهذِه الذَّاكرَة، إِنَّهُ عَمَلٌ أَشْبَهُ بِعَمَلِ الأَرْكيولُوجي الذي يُعيدُ تَرْكيبَ اللُّقَى الأَثَرِيَةَ لِلْوُصُول إِلى صُورَة تقريبية لِعَصْرٍ مُحَددَّ إنساناً وزماناً ومكاناً...الخ.

ج ـ وَهُوَ عُنْوان يَقُومُ على التَّذَكُّر والاسْترجَاعِ، لَكنَّهُ يَتَّجِهُ إلى المسْتَقبل، وإلاَّ مَا مَعْنَى تَجْميع هَذه الشَّظَايَا الْمُتَنَاثِرة؟ فَالتركِيبُ صُورَةٌ للْمَاضي والمستقبل أيضاً. فالتَّرْكيب مُعَادَلَةٌ ذات حَدَّيْن: كَيْفَ كُنّا وَكَيْفَ أَصْبَحْنَا؟!

> وَهُوَ عُنْوان يَقُومُ على التَّذَكُّر والاسْترجَاع، لَكنَّهُ يَتَّجِهُ إلى المسْتَقبل، وإلاَّ مَا مَعْنَى تَجْميع هَذه الشَّظَايَا المتناثِرَة؟

II ـ **موضوعات الكتاب**: لَعَلَّ الأُسْتاذ عبد الجبار السحيمي قد تَعَمَّد إِغْفَالَ تَواريخ هذه المقالات، تَارِكاً لِلْقَارئ حرْيَةَ التَّخْمين من جهة، والإِسْهَام، من جهة ثانية، في تَزْمين النَّصّ (المقال) لِلوُصُول إلى دَلالاته وأَبْعَاده الفكرية والواقعية والنفسية؛ فالكثير من القضايا الوَارِدة في الكتاب، تظلُ مَحافِظَةً على حَرَارتها بحكم تجذُّرِهَا في الواقع الإنساني، وَفي كُلِّ الأَحْوَال، تَنْدَرِجُ هذه المقَالات، المغفَلة مِنَ التَّأْرِيخ، تحت عنوانين كَبِيرَيْن:

أ ـ عُنْوان يرتبط باليومي أو الآني الذي يصْدُر عن مناسبة محدّدة، أو حدثٍ معينّ (المعجب في أخبار المغرب على سبيل المثال).

ب ـ عنوان يرتبط بالعام الذي قد يَنْسَحِبُ على الْمشْترك بين جماعة إنسانية (الظلم الاجتماعي مثلاً)، أو مناطق محدّدة (العالم العربي على سبيل المثال. (مغرب.. ضد مغرب! عضلات الديمقراطية). المقياس إذن، للتعَامُل مع هذه الموْضُوعات، يَقُوم على جَدَلِيَة الخَاصِّ والعام، الملْمُوس والْمُجَرَّد، الْوَطَني والقَوْمي، الْعَربي والإِنْسَاني. وَجَدَلِية التَّفَاعُل بين الأَقْنُومين تَقْتَضي الْمَدَّ والجزْرَ بين المستويين، عن طريق تَبادُل عَلاقَات التَّأَثُّر والتَّأثير سَلْباً وإيجَاباً.

مَاهي موضُوعات الكِتاب؟ يُمكنُ إِبْرَاز موضُوعات الكتاب التي يأْخُذُ بَعْضُها بِرِقَابِ بعضٍ، عَبْرَ المحاور الآتية:

1) موضوع الديمقراطية وما يحيطُ به من قضايا متعلقة بالعدل، والنَّزاهة السياسية ويوُزَراء ومُنْتَخبين ومُشْرفين على أجهزة الدولة بمختلف

دواليبها ومجالاتها، فضلاً عن التَّذْكير بِتَجارِب استغلت الديمقراطية لكي تمارِسَ «اللّاديمقراطية» أو تَاجَرتْ بالديمقراطية، ضَحِكاً على الذقُون، وتَرْسيخاً ـ من ناحية أخرى ـ لسُلْطة وَهْمية، أو من ناحية ثالثة، وظَّفَت أحْدَثَ التِّقْنياتِ (العُقول الإلكترونية الشهيرة) لتقْديم ديمقراطية جَاهِزَة مُلائِمة للْمقَاسِ المطْلُوب، بعد أَنْ أَصبح «... الكُلُّ يهتِفُ عَالياً... ويُصفِّقُ عَالياً، لشمشُون الإلكتروني الجبار الذي أنزل الديمقراطية من أبْراجها وأدْخَلَها بَيْتَ الطّاعة أليفَةً مستأنَسَةً بلا مَخالبٍ ولاَ أظافر». (ص. 90/91 الكتاب). الديمقراطية، إذن، أصبح لَهَا عضلاتٍ تَمْنَحُها القُدْرة للدِّفاع عن نَفْسها بِواسطة الصِّيغَة السَّابِقة، أو بتأسيس الجمعيات والأحزاب والنقابات، وإِصْدار النَّشَرات والْبَيانات، وعقْد التجمُّعات... الخ دُونَ أن نَنْسَى خَلْق «الديمقراطية الْمُعَارضة» «ديمقراطيات الوَاجِهَة وديمقراطيات الاسم الذي بلا مُسَمّى» (ص. 86. الكتاب).

2) موضوع الفساد الذي عم البر والبحر إلى الحدّ الذي قارَبَ الفساد فيه الْهَوَاء أيضاً!!! وإذا كان الفساد غير بعيد ـ لإكْراهات عديدة ـ عن الموظَّف الصَّغير، خاصةً إذا كَانَ «في موقع ملفَّات يُمْكِنُ تأْجيلُها أو التَّعجيل بِعَرْضِها على النُّور». (ص. 44 الكتاب)، فإنَّ الْفَسَادَ الحقيقي ـ إذا كان هناك فساد حقيقي وآخر غير حقيقي ـ هو الذي يرتبطُ بِعِلْيَةِ الْقَوْم، وبِأَصْحابِ الْمَسْؤُوليات الكُبرى، والْحَاسمة، في الدَّولة، مثل الوُزَراء وَرُؤَساء الْمَصَالح، وَمُديري الشرَّكات والمُؤَسسات... الرَّشْوَةُ، عند هَؤُلاء، لاَ تُشْبِهُ رَشَاوى الموظَّفين البُسَطَاء ـ وإن كَانُوا بِدَوْرِهِم دَرَجات ـ بل إنَّهَا رَشْوَةٌ تُقَدَّمُ إليهم بِأساليب «حَضَارية» كَأَنْ تُسْتَغَلُ مُنَاسبة أعياد الميلاد، أو مُنَاسَبة اجتماعية معينة تَخُصُّ الْمُرتَشي فَيَهْتَبِلُها الرَّاشي فُرْصَةً لِتَقديم رشْوَته مُغَلَّفَةً بورق «السّيلُوفَان» أو ما شابه.

وَقد يَكُونُ لِلْفَسَاد وَجْهاً ثَالِثاً ـ وهو الْوَجْهُ الأَسَاسِ ـ مُجسَّداً في الْخَلَلِ الاجْتِمَاعي من انْعدامِ الْمُرَاقبة، وعَدَم وضْع الرَّجُلِ الْمُنَاسب في المكانِ المناسِب،

الفسادُ، عند هَؤُلاء، ذُو وجْهَين: ظاهره الْهَديَّة البريئة، وباطنُه الإرْشَاء والإفْسَادُ. وعِصَابَةُ الْمُرْتَشِين لاَ تَتَردَّدُ في «التَّنْظير» لِهَذا الْفَساد بِجَعْله مُجرَّدَ تَقْليد اجْتمَاعي، جُبِلَ عليه الْمَغَارِبَة تَمتْيناً لأَوَاصِر القرب والصَّداقة والرَّحم!!.

وَقد يَكُونُ لِلْفَسَادِ وَجْهاً ثَالثاً ـ وهو الوَجْهُ الأَساس ـ مُجسَّداً في الْخَلَلِ الاجْتِمَاعي من انْعدام الْمُرَاقبة، وعَدَم وضْع الرَّجُلِ الْمُنَاسِب في المكان المناسب، وَإِشْهار الْقَانُونِ تَبَعاً لِمَصَالح الْمُتَحَكِّمِينَ في بُنُوده وفُصُوله. ومن ثَم ـ الْقَانُون ـ «... فَهُو لاَ

يضبطُ عادةً، غَيْرَ اللّصُوصِ الصِّغار، الذين لا يَحْمِيهم مَوْقِعٌ ولا نُفُوذٌ، والذين تدفَعُهم الحاجةُ إلى السَّرِقة، أما أولئك الذين يمُدُّون الْيدَ إلى المال العام، من موقعِ نُفُوذ، وَأَوْلئك الذين يِسْتَبِيحُونَ لأنفُسِهم النّهب بالملايير، فإن عين سُلطان الْقَانُون نَائمةٌ عنهم، حتّى أصبح الشَّطَطُ والاسْتِغْلاَلُ ممَّا يَمْلأُ الصفحات، وأصبح شبْه قاعدة، لا الأَفعال خافية على أحد، ولا الأسْمَاء أيضاً...» (ص. 103، الكتاب).

ولا أَحْتاجُ إلى أن أُكَرِّرَ مَا قَالَهُ «عبد الرحمان الكواكبي» في القرن 19 بأَنَّ «الاسْتِبْدَادُ أَصْلٌ لِكلّ فَسَاد»، ومن ثم فالفساد، فساد الذِّمَمِ والضَّمائر، فَسَاد القِيم والمسلكيات، هُوَ نتيجَةٌ مُباشرة، وغَيْرُ مُبَاشرة لفَسَادٍ أَكْبر، فالفسادُ قد يَتَجَاوَزُ لِفعْل الفرْدِيِّ أَو النَّزْوَةَ العَارضة، يَتَجَاوزُ ذَلك نَحْو قَضيةٍ أَعْمَقَ تَتَجَسَّدُ في مظَاهِرِ الْخَلَل الاجْتِمَاعي الذي يُعَدُّ سَبَباً ونَتِيجةً، في آنٍ واحد، لهذا الفساد الذي يُشْبِهُ «الثَّعْلَب، وَهُو يَظهرُ ويختفي» على حدّ تَعْبير أديبِنَا الرَّاحِل «محمد زفزاف».

3) الفقْر والتمايز الاجتماعي محورٌ ثالثٌ في الكتَاب، ومن أهم المقالات الدّالة على ذَلك «مغْربٌ.. ضد مَغْرِب!» وقد يكُون العُنوان من تَدَاعيَاتِ عنوان الشّريط الشهير «كْرامر ضدَّ كْرامَر» الْعُنْوان ليس إلاّ، أَمَّا جوهر المقال فإنه يقُوم على اقتناعات الكاتِبِ من جهةٍ، وعلى المتابعة الْمُتَبَصرَّة للواقع من جهة ثانية.

والكِتاب يُقَدِّم تحوُّلات الْفَقْر في المجتمع المغربي من خلال مظاهره المخْتَلفة التي تَصُبُّ في سياقَاتٍ عديدةٍ تَلْتَقِي جميعُها في الْمُفارقة الضَّخْمة بين المغْرَبِيْن.. طبْعاً، لا يَتَرَدَّدُ الْكَاتِبُ في توْضِيح الأسْباب الثَّاوية وَرَاء ذَلك، من طَرْدِ الْبَادية لأبْنَائِها نَحْو المدينة، وفي طَرْدِ الْمَعَامِل للعشرات والمئات من العُمَّال، وفي انْتِشَار أعْدَاد أُخرى «... في شوارعنا الكبيرة «النَّظيفة» الْواجهة تُقَامُ «جُوطِيةٌ» مَسائية لباعة يبيعون أي شيءٍ مُهرَّب. وليس هُناك أي أفقٍ مفْتُوح لأجْيالٍ جديدة تَرَى حَوْلَها النّعمة وهي مَحْرُومة منها» (ص. 95، الكتاب).

غَيْرَ أنّ هذه المظَاهر، والمسْلَكِيات، لا تَبْقَى حَبِيسةَ هذه الْمُمَارَسات الهجِينَة، بل إنَّها تَتَحَوَّلُ، بالتَّدْريج، إلى سلاَحٍ لا يَتَرَدَّدُ هذا الْمُهَمَّشُ في اسْتِعْمَاله بدْءاً بِنَظْرَةِ الْعَدَاء الحَادَّة الصَّادِرة، من عَيْنَيه، وَهُو يُتَابِعِ المفارقات الدَّاعِرة بين وَاقعة، المدرسي والاجتماعي...الخ، وبَيْنَ

والكِتَاب يُقَدِّم تحوُّلات الْفَقْر في المجتمع المغربي من خلال مظاهره المخْتَلفة التي تَصُبُّ في سياقَات عديدة تَلْتَقِي جَميعُها في الْمُفارقة الضَّخمة بين المغْرَبِيْن. .

وَاقع الآخَرين الْمُتْرع بكُلِّ أَلْوَانِ السَّعادة والْمتْعَة. مَاذا يَبْقَى أمامه إذن؟ العُنْفُ بكُلِّ وَسائله. وهذَا الْعُنْفُ يَتَّحَوَّلُ تحوُّلاَت عَديدة تَبَعاً لوَضْعيَة هذا الْمحتَجّ. فَقَد يَحْمِلُ حَجَراً، يَقْذفُ به «البيت السعيد» (ص، 95 الكتاب)، وقد يَتَحَوَّلُ هذَا الحجرُ إلى سلاح آخر يَنْتَظِرُ الْفُرْصَةَ الْموَاتية ليَتَخَلَّقَ من جديد في سلاح جَديد. وَيَصْبِحُ الْحَجَرُ، نتيجة لذلك، «هُو نَظْرَة العداء لمُتَسَوّل يَسْتَوْقفكَ أو يُطلُّ عليك من وراء زُجاج السيَّارَة، وَهو الذي يتحوَّلُ سكّيناً قاطعاً للطَّريق.. وَمُسَدَّساً وعصَابة. ولا أَحد يُولَدُ مُجْرِماً بالْوِرَاثة!!» (ص. 96، الكتاب).

4) المثقف أو النّخبة العالمة، في الكتاب تَقْديم لشَرَائح المثقفين المتوزّعينَ بين القابضين عَلَى الْجمْر.. وبينَ «مُثقفي المُخَابَرات»، بينَ المثقف المُدجَّن، وبَيْنَ المثقَّف الذي يُدافع عن اسْتقلاليته إلى آخر رمَق. وداخِلَ هذه الشرَّائح تَتَفَاعَلُ المواقف والتَّوجُّهات بالرَّغم من كونِ المثقّف لم يَعُد بُعْبُعاً لرجَال السلطة، ومُسَدَّساتِهم، ولم يَعُد هذا المثَقَّف حلماً بمدينة «أفلاطون».. لاَ هَذا ولاَ ذَاك، فَلَوْ كَانَ حيّاً ذاك الذي يُخْرِجُ مُسَدَّسَهُ كُلَّما سَمِعَ كلمة ثقافة «لأَصَابَهُ الذُّهول ممَّا حَدَثَ للثَّقافة وَمَا حدَثَ للمثقفين، ولربَما فَكَّر أن يَدْعُوهم إلى سهرة في بيته، احْتفاءً بكُل هذا التَّحَوُّل الذي جَعَل هؤلاء المشاغبين مخلوقَاتٍ وديعة». (ص. 40، الكتاب).

وَلاَشَكَّ أَنَّ الْكَاتِبَ، في وَصْفه لهَذه المخْلوقات.. التي طَالَهَا التَّدْجِينُ، يَنْطَلقُ من مُعَايَشَة يَوْمية لهذه الْفِئَة، منذ خَمْسينيَّات القرن الماضي إلى الآن. وللاسْتئْنَاسِ يُمْكِنُ الرجُوعَ إلى القصص المبكّرة للأستاذ عبد الجبار السحيمي ليلْمَسَ هذا الحس النَّقْدي للمثَقَّف في «مدينة» بَدَأَت في الابْتسَام ابتسامة الليث!!(3)

مسؤولية المثَّقف، إذن مسْؤُولية مُضَاعَفة تجاه ذَاته، أوَّلاً، وتجَاهَ المجتمع ثانياً. في المسْتوى الأول يَظَلُّ المثقف مُحتاجاً، أَشدَّ الحاجة، إلى استقلاليته، إلى فكْره النَّقْدي، إلى جُرْأته في الجْهْر بالرَّأي، وفي المستوى الثَّاني يُصْبِحُ الفَضَاء المشْترك بين المثقف، والْمُنْتَسِب إلى الشرَّائح الأُخرى، مَسْؤُولية الجميع، خَاصَّة المثقَّف الممتلك لإمكانية التّحْليل والتَّأويل بِحُكْم امتلاَكه للمعرفَة على اختلاف مجالاتها وطرائقها وَتَنْويعاتها.

> مسؤولية المثَّقف، إذن مسْؤُولية مُضَاعَفة تجاه ذَاته، أوَّلاً، وتجَاهَ المَجتمع ثانياً. في المسْتَوى الأول يَظَلُّ المثقف مُحتاجاً، أشدَّ الحاجة، إلى استقلاليته، إلى فكْره النَّقْدي، إلى جُرْأَته في الْجهْر بالرَّأي،

5) بِطَانَةُ السُّلْطان: لا يبتعد هذا المحور عن المحور السَّابق، علْماً أن هذه البطَانَة لَعبَتْ أَدْواراً عديدة تَوَزَّعَتْ بين المأسَاة والملْهاة، أو لِنَقل

إنَّهَا التراجِي ـ كُوميدْيا.
ويُقدِّمُ لنا الكاتِبُ نموذجْين من هذه (المأساة-الملهاة)أو(الملهاة-المأساة) عبر صُورتيْنِ للرئيسين الشَّهيرين: أَنْور السادات، وتْشَاوسيسْكُو رئيس رومانيا، القَواسم المشتركة بين الشخصيتين عديدة منها:
أ ـ الْبَقَاءُ في السلطة مدة طويلة.
ب ـ الانفراد بالرأي والقرار بالرغم من وجُود المؤسسات المُوازية التي تظلُّ شكْلية أمام الرأي الواحد، والوحيد للرئيس.
ج ـ شُعور كلّ منْهُما بـ «دَوْرِهِ التّاريخي» في إنْقَاذ شعبه، بل إن كلاًّ منهما يجسِّدُ «الضرُورَةَ التّاريخية» لأمَّته.
د ـ الوهْم والتَّوهُّم وَالإيهامُ بِحُبِّ الشّعب لِكُلٍّ منهما. و«مراكز القوى» بالنسبة للسادات، أو «الانتفاضة». بالنسبة لـ «تشَاوْسيسْكُو» هُما مُجرَّدُ مُنَاوَشَاتٍ وَقْتِية، يُثِيرُهَا أعْداء الشّعب... وأعْداء السُّلْطة المجسِّدة لطموحات هذا الشعب.
هـ ـ تَصْديقُهما لتَقَارير رِجَالاتهم وَمُسْتَشَاريهم ومُخَابَراتهم تَصديقاً مُطْلَقاً أو نِهَائِياً، فَفِي الوَقْتِ الذي كان يَتَعَاظَمُ فيه الغليان الشَّعْبي إلى أن وَصَل إلى انتفاضَة «يناير» الشهيرة، كان السادات يُكَرِّرُ، عَبْرَ هذِهِ التَّقَارير، إنَّهَا مُجرَّدُ «أعْمال الْحَرامية» أو اللُّصوص، وهم ـ حسب رأيه ـ كَمْشَةٌ معْروفَةٌ لدى الخاص والعام!! وفي الوقت الذي وصلت فيها الانتفاضَة إلى حُجْرة نَوْم «تشاوسيسكو»، وَبِجوارِهِ، «أمُّ الشّعب الرُّوماني الرئيسة إيلينا» (ص. 30) كان «تشاوسيسكو» يُكرِّر «لا أحد يعْتَرَفُ بكم، ولذلك يُناضِلُ الشعب حتى الآن» (ص. 30).
إنهما ضحيَّة تَقَارير رِجَالِهم الكاذِبة التي كانت تُصَوِّر لـ «السادات» أن الشّعب رُفِعَتْ عَنْهُ الْمُعَانَاة، وأصبح المواطن العادي بإمكانه شراء «الْعَيْش الإفْرنجي» كما أن «تشاوسيسكو» لم يَمَل من تكْرار هذه الجملة: «لم تَكُن الْقُرى ذَاتَ يوم بِالثَّراء الذي أصبحت فيه اليوم. لقد بَنَيْتُ المستشفيات والمدارس، وليس هُناك أيُّ بلد في العالم لديه مثل هذه الأشياء» (ص. 30). إنَّ كُلاًّ من الشخصيتين تُجسِّدان «الْبَطَل اليوناني»، في صراعه الدرامي مع قدره الذي صنَعَتْهُ الآلِهَة، بِشَكْلٍ مَقْلُوب. ذَلِكَ أنَّ مأساةَ البطل اليوناني الْقَديم مَأْساةٌ نبيلَة تقومُ على الصراع من أَجْل تحقيق الْقِيَم، واسْتمْرارِهَا في آنٍ واحد، فـ «أشيل» (أخيل) يهدف إلى استرجَاع (الشرعية)، في حين ينْسَحِب «السادات» من الصّراع الحقيقي خَالقاً، بالمُقَابِل، صرَاعاً وهْمِياً يلعبُ فيه دور الخصْم والْحكمِ، السّيف

> ويُقَدِّم لنا الكاتِبُ نموذجْين من هذه (المأساة ـ الملهاة) أو (الملهاة ـ المأساة) عبر صُورتيْنِ للرئيسين الشَّهيرين: أنْورَ السادات، وتْشَاوسيسْكُو رئيس رومانيا،

الخشبي «الدونكيشوتي» والعدو المتداخل بالطَّاحُونة الهَوائيةَ!!
أما «تشاوسيسكو»، فَبُطولَتُهُ المقْلُوبة مِنْ خلال الاسْتِهَانَة بعَدُوِّه إلى الحد الذي لَنْ يُنَازِلَهُ في هذه المعْرَكة، مُكْتَفياً بتَكْليف «الشعب» ليَنْجِزَ هذه المهمَّة التّاريخية. فَنُزُولُ الرئيس بقَضِّه وقضيضه، بتَاريخه، المادّي والرَّمْزي، يَمْنَحُ البُطُولةَ لِعَدُوٍّ لا يستحق ذلك.
هكذا يُصْبِحُ التَّاريخُ مَلْهَاةً، وعوض أن يكون مأساة، والتاريخ حَالتَان لا ثالثَ لهما، دَفَعَتْ بِالْمُؤَرِّخين والْمتَابعين إلى اعتبار كُلّ من الرئيسين قد انْتَحَرَ بطريقَته الخاصة قبل أن يَسْقُطا تلك السَّقْطَةَ الدَّموية الْفَاجِعة على أرض ظلَّت تَهْتَزُّ، مُنذُ أمد بعيد، تحت أرْجُلِهما، دُون أن ينْتَبِهَا إلى ذلك بِسبَبِ طُغْيَان خَشْخَشَاتِ التَّقارير الْكَاذِبَة لمُسْتشَاريهم وَرِجَالِهم المزَيفين حِسّاً ومَعْنى.
6) وإذا كان الكِتاب، في جَوْهَره، يقُوم على رَصْد مَظَاهر الخلل في المجتمع والإنْسَانِ، فَإنَّ المقالات الأخرى غير المُنْدَرِجَة - كما سبقت الإشارة - تحْت الموضوعات السَّابقة لَا تَخْرُجُ عن مضَامينها المباشرة، أو غير المباشرة. فَالنّصُّ الأول المعنون بـ «إذا عاد المساء ولم أعد...!» وهو من أرْهَفِ النُّصُوص، وأعْمَقِها في آنٍ واحِد، يُحيلُ على سنوات الجمر، أو الرَّصاص، التي كان فيهَا المواطِن مُدَاناً إلى أن تَثْبُتَ بَراءَتُه!! وأصبح الكائِنُ مُعْتَقَلاً مُسْبقاً، أقُول إنَّ النَّصّ المُشَار إليه هو ما تَوَقَّعَهُ، ويَتَوقَّعُه، الكاتبُ عبْر نُصُوصِه التَّالية التي غطَّتْ تلْكَ المرْحلة بحس نقدي يُعَرِّي الظَّاهِر الذي يُخْفِي ما هو أعظم من جهة، ويُثير من جهة ثانية، المسْكُوتَ عنه في الممارسة الدينية الزَّائفة التي ابتعدت عن الجوهر وانصبّت على الْعَرض (زواج الْمُكْرَه)، أو أن الظَّواهر ذَاتَها ما هي إلاَّ شجرة تخفي غابة الفساد والإفساد. (ما وراء الصُّورة!، ص. 34/البكاء خسارة..، ص. 46).
كُلُّ ذَلك يؤدِّي إلى إدانة الصَّمْت، بل إنَّ الْبَراءة، في زمن الفَسَاد، تُهْمَة تُشَجعُ المُفْسدين في الأرض على مُمَارَسة المزيد من الفساد، خَاصّةً في اللحظات الْعَصيبة، على اختلافُ مُسَمَّيَاتها، التي مَرَّ بها المغرب.. كما أن هذه التُّهْمة - تُهمة الْبَرَاءَة - تُثيرُ شُكُوكَ أولي الأمر «أنت لا تسمع ولا ترى، إذن فأنت خطير، أنت لا تتكلَّم، فما الذي تَتَستَّره»؟ (...)

مُدَان من لا يسْمع!
مُدَانٌ من لايَرى!!
مَدَانٌ من لا يتكلّم!
فأين المهْربُ من البَراءة؟ (ص. 18

> **فَالنّصُّ الأول المعنون بـ «إذا عاد المساء ولم أعد. . . !» وهو من أرْهَفِ النُّصُوص، وأعْمَقِها في آن واحد، يُحيلُ على سنوات الجمر، أو الرَّصاص، التي كان فيهَا المواطن مُدَاناً إلى أن تَثْبُتَ بَراءَتُه!!**

الكتاب).

بين مطْرَقَة السّلطة، وسنْدان «البراءة» المُدانة، لا يَجِدُ الكائن مَفرّاً من المُوَاجَهَة التي قد تَتَّخذُ أشْكالاً عديدةً، ومنْها هذه التَّأمُّلات في عَالَم تَحْكُمُه الغَرابة والاسْتثناء والظُّلْم. والكَلمةُ الصَّادرةُ عن هذه التَّأمُّلاتِ تُتَرجِم ما عَنْونَ بِهِ الكَاتِبُ أحد مقالاته بقولة المُتَنَبِّي الشهيرة:

«... من لم يَمُتْ بالسَّيف» (ص. 111). والكتابة، مرةً أخرى، تُخيفُ الذين في قُلُوبهم مَرض ... ولا «كلمة»! (ص. 55)، كما أنها قد تَخْلُقَ وَاحَةَ لِلْحُلم والأمل. ذَلك أن نَظْمَ قصيدةٍ، وَالإصْرار على ذلك هو نَوْعٌ من المقاومة. «حين يَصْدُر دِيوان شِعْر، مجمُوعة قصصية، رواية، أعرف أن المقاولات وتجار الانتخابات لم يُفْسِدُوا بعد كُل الهواء في هذا الوطن». (ص. 109)، الكتابَة، إذن، قد تُغيرَّ مصائر الأفراد والشُّعوب. فَجَرَّةُ القَلَم الصَّغيرة الصَّادرة عن مسْؤُول معين تَيَقَّظَ ضَميرهُ فَاسْتَقَال، أقُول إنَّ هذه الجرَّة السريعة حَرَّرَتْ الفَرد والمجتمع، وجَنَّبَتْ، من جهة ثانية، العَالم العديد من الكَوارث المسْتَقْبلية، كما تجسد ذلك في استقالة وزير الدفاع الفرنسي، أو قائد القوات البحرية الإيطالي وغيرهما. (... وليست الكتابات ما ينقصُنا!) (ص. 124).

الكتابة أخيراً، وليس آخراً، أداةٌ لـمُحَارَبَة التَّشْويه والتَّلُّوث المقْصُود، أو غيْر المقْصود، خَاصةً في مجال المفاهيم الرَّائجة مثل مفاهيم «الليبرالية» و«الديمقراطية»... الخ.

## III ـ أدبية النصّ

القارئ لهذا الكُتَيّب سَيكْتَشف، مُنْذُ الوَهْلَة الأولى، انْزِيَاحَ المَقَال عن خَصَائِصه الشَّائعة. فالْمَقَالُ، أساساً، يقُومُ على الإبْلَاغ قبل البلاغ، أي يقوم على وظيفة الإخبار مُرْجِئاً العُنْصُر الْجَمَالي، إلى حين، دون أن يكون هذا الأخير ضَرُورَةَ لاَزِمةً لِلْمقَال مَادام الهدفُ هو الغاية وليست الوسيلة.

عند الأستاذ عبد الجبار السحيمي، نَلْمَسُ نَوْعاً من الْمُزَاوَجَة بين الْبَلاغ والإبْلاَغ، بين الْخَبَرَ والإخبار، وبيْن صِيغ التَّعْبير الْمتَعَدِّدة لإيصَال الْخبر. ومن ثَم، أصْبَحَ المقالُ، عند الكاتب، مُمْتَلِكاً لـ «أدبية» مُمَيَّزَة، خَاصَّةً أنّ صَاحِبَهَا مُتَمَرّسٌ بفَنّ القصّ أو السرد عامة.

عناصر هذه الأدَبِية يمُكِنُ إجمالُها في الآتي:

أ ـ تَوْظيف المْحْكي، في النصّ، من خلال مُسْتويَاتٍ ثلاثة:

+ مُستوى بناء النصّ بناءً يقُوم

> الكتابة أخيراً، ولَيس آخراً، أداةٌ لـمُحَارَبَة التَّشْوَيه والتَّلُوُث المقْصُود، أو غيْرِ المقْصود، خَاصة في مجالَ المفاهِيم الرَّائجة مثل مفاهيم «الليبرالية» و«الديمقراطية» ... الخ.

على المتعة والتشويق، فالقارئ لهذه الْبَاقَة مِنَ النُّصُوص، يشْعُر بأَنَّ معظمها خَارجٌ من رَحِم حكاية ما، أو من ناحية ثانية، يمَهِّدُ لحكَايَةٍ معينة، لم يكن المقالُ إلاَّ تَوْطِئَةً لها.

+ مُسْتوى - وهو مُرْتَبِطٌ بالمستوى السابق - التَّلَقّي الذي تَتَّسِعُ دَائرتُه بِفَضْلِ الْمَحْكِي الذي يُثِيرُ عادةً الْفُضُول والرَّغْبة في المعْرِفة والمتَابَعة.

+ يُسْهِم المحكي في إنْتاج الدلالات المتعدّدة سواء كانت معرفية أم وجدانية، تحْفيزية أم تأمُّلية (حجارة أو سكين../ رجال السلطان..).

ب - يقُوم المقال على نَوْعٍ من السَّجالية بين المواقف والرؤيات، بين المفاهيم والتَّصورات، بين الكلمات والملفوظات.

ولَعَلَ هذا ما يَجْعَلُ من المقال أشبه بالبحر - وهو الفضاء الأثير لدى الكاتب (وحوش كالملائكة..، ص. 115) الذي - المقال - يَتَوَزَّعُ بين بنيتين على الشكل التالي:

اضطراب هدوء اضطراب

هدوء اضطراب هدوء.

ففي الحالة الأولى يَبْدأُ المقال بِقضيَّةٍ صَاخبة، مُثيرَة لسَببٍ أو لآخر، ثم تأخذُ القَضيَةُ في النّزول التَّدريجي مُتَوَسِّلَةً بالتَّحليل والوصف والمقارنة، لتنتهي إلى تَفَجُّر جديد على شكل تَحْذير أو تَذْكير (مغرب.. ضدّ مغرب!، ص. 79).

وفي الحالة الثّانية قد يُفْتَتَحُ المقال بِلَحْظَة هادئة مؤسية، تَأْخُذُ في التصاعد التدريجي، لِتَنْتَهي بِالنَّغْمة الافتتاحية القائمة على هُدوء يسبق في كل الأحوال العاصفة (لا ضَرُورة للتفاصيل..، (ص. 74/ المعجب في أخبار المغرب، (ص. 119).

ج - يُفْرزُ المقالُ بِنْيَةَ شِعْرية مُوازية للنّثر، يَبْرُزُ ذلك جليًّا، في المُعْجم الذي يَحْرِصُ فيه الكاتب على تقديم الكلمة الموحِيَة، والصّياغة الملائمة ذات الحُمولة الوجدانية والمعْرفية الثرَّة، سَواء تعلق ذَلك بالوصف من جهة أم بتَقْديم لحْظَة مُحدَّدة حاسمة في السَّيْرُورة، والصَّيْرُورَةِ أيْضاً، لمِسَار المقال من جهة ثانية.

> **يُفْرزُ المقالُ بنْيَةً شعْرية مُوازِيَة للنّثر، يَبرُزُ ذلك جليًّا، في المُعْجم الذي يَحْرِصُ فيه الكاتب على تقديم الكلمة الموحِيَة، والصّياغة الملائمة ذات الحُمولة الوجدانية والمعْرفية الثرَّة،**

د - والشّعْريةُ لا تَقُومُ على الانفعال بقدر ما تَقُوم على التَّفَاعُل النَّابِع من لَحظَات الاسْتبطان والتّأمُّل الذَّاتي. فالخِطَابُ، في المقال مُوجَّة للذَّات أولاً، و«الآخر» ثانياً. فالذَّاتُ هَاجِسُها الأَساس معرفة ما جرى وما يجري. والسؤّال الدّائم الصَّادِرُ عنها هُو: كيفَ حَدَثَ مَا حَدث؟ وكيف السبيل إلى تجاوز ما حدث؟ والآخر يَظَلُّ هَدَفاً دَائماً، قَدْ يَلْتَبِسُ بِحَالَتَيْ

التفاؤل أو التشاؤم، ولكنه، مع ذَلك يُصْبح وسيلَةً وغاية في آن واحد.

ولَعَلَّ هذا ما جَعَل النّصْ المتأرجح بين الهدوء والاضطراب، المشار إليهما سابقاً، نَصّاً «حَوْلياً مُحَكّكاً»، كما هو شأن «عبيد الشّعر» القُدامى الذين لا يُغامرون بإصْدَارِ نُصُوصهم إلاَّ بعد رَويَّةٍ وتَدَبُّر وتأمُّل. الشِّعْريةُ شِعْريَة الفكْر قبل الوِجْدان، وإنْ كان هذا الأخير وَقُودَ الْفِكْرِ وحِجَارَتَه.

هـ ـ ولمَّا كَانَ المقالُ يَمْزِجُ بين البلاغ والإبْلاغ، فإنّه اسْتَنَدَ إلى الوُضُوح دون إسفافٍ أو ابتذَالٍ. فالْوُضُوح ضرورةٌ تاريخية، قبل أن يكُونَ ضرورةً فنّية. هو موقف واضح يُصرُّ عليه الكاتب، غير أن الوضُوح ذاته يَنْدَمِجُ ـ وهو الإبلاغ ـ بالْبَلاَغِ ذاته. أو بعبَارةٍ أخرى، لا يُشَكِّلُ الوضُوح إلا رأس الجَبَلِ الْعَائِم، ففي بطن البحْر اختفى القسم الكبير من الجبل. والقُنَّةُ الظَّاهِرَةُ للجبل علاَمَةٌ من عَلاَمات التوقُّف أو التأمُّل. وما خفي أعظم.

**فالْوُضُوح ضرورةٌ تاريخية، قبلَ أن يكُون ضرورةً فنّية. هو موقفٌ واضح يُصِرُّ عليه الكاتب**

أستاذي عبد الجبار:

بعض ما علمتنا وتعَلَّمْنَاهُ منك.

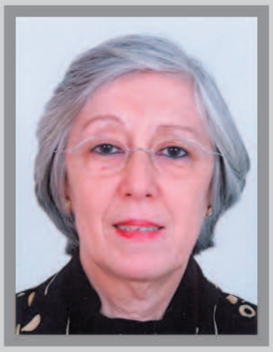
هوامش :

1 ـ عبد الجبار السحيمي، بخط اليد، سلسلة شراع، (كتاب الشهر) الكتاب الثالث، 1996.

2 ـ جريدة العلم.

3 ـ النصوص الأولى مثل «مدينتي تنتقم»، عائلة شريفة، أشباه العبيد، في خمسينيات القرن الماضي.

# لحظات مع «سيدة المرايا»



نجاة المريني

كثيرا ما يصاحب التفكيرَ في إنجاز عمل إبداعي ما أو أكاديمي ما، قلقٌ يثير كوامن النفس حول الكتابة وجدواها، في عوالم لا يتقن أصحابها فن القراءة والتلقي.

عوالم لا تبعث على التحفيز في تحقيق ذات لا يشغلها غير ما يخطه القلم وهو يضنيها ساعات وساعات للتعبير عنها في زمن غزت الشبكة العنكبوتية الذهن والفكر، ومارست سلطتها بثقة وعفوية وحب.

ومع ذلك، فالوفاء للقلم لا يعدله غير مصاحبته في الأصباح والأماسي، بل في كل لحظة قد ينتاب المرء فيها شعور بلذة البوح، ولذة الكتابة، فيسعد بذلك وإن لم يشاركه أحد نشوة تلك السعادة لطمأنته على أن لبوحه مسارا طيبا في عالم الكتابة والإبداع.

> من هذا المنطلق، يمكن أن نتحدث عن المجموعة القصصية الجديدة للأستاذ المبدع عبد الجبار السحيمي «سيدة المرايا»،

وللغة دور في فك الاشتباك مع ما يشغل الفكر ويؤرقه، فتعلن عن حضور مشرق في سوح التعبير وأبهاء الكتابة، ولن نجد للقلق مكانا بعد لحظة الولادة وإن بعد مخاض عسير، فينساب القلم هادئا حينا وغاضبا أحيانا أخرى انسيابا متميزا يغري بالقراءة والمتابعة لما له من إشراق ووضوح وحسن أداء.

من هذا المنطلق، يمكن أن نتحدث عن المجموعة القصصية الجديدة للأستاذ المبدع عبد الجبار السحيمي «سيدة المرايا»، فكم من محطات قطعت وكم من حواجز اجتازت لتصل إلى أيدي القارئ في حلتها الأنيقة أناقة صاحبها، وفي تخييلها الرائق وهو يلامس الواقع ما جبل عليه المبدع عبد الجبار السحيمي بتحليقه في

أجوائه الخاصة وعوالمه المتعددة المختارة.

مجموعة قصصية تلفت النظر إلى قضايا شائكة وإلى أوضاع متردية لمجتمع يحاول التخلص من أوجاعه والتغلب على أوبائه، ما تناوله الأستاذ السحيمي في مجموعته القصصية «سيدة المرايا» تشريح دقيق لما يقض المضاجع في فترات لعله عاش بعضها وأخرى تنسّم ريحها، فقدم لنا نصوصا جميلة ذات حبكة متماسكة في فضاء المحكيات والسرود، تستثيرك عوالمها وتلهب فيك جذوة المتابعة لتنغمس في أجوائها، فلا يسعك غير تهنئة صاحبها وطمأنته على أن له حضورا وتواصلا نجح في خلقهما مع قرائه ومن تربطه بهم رحم الكتابة والقراءة.

كان التحدي في مواجهة كل اتهام أو تجريم بؤرة الحكي في المجموعة القصصية، وإن كانت تخييلا كما يظهر، أو واقعا كما يتصور، لم يكن الشعور بالهزيمة أو الخوف ديدن المحكيات أو الحوارات، يقول الكاتب على لسان واحد من شخوص قصصه وهو يتذكر قول معلمه: «لا تكذب، ولم يعلمني أن في الناس الكذب»، وهو يتذكر، والخطاب موجه إلى كل التلاميذ: «تعلموا أن ترفعوا قاماتكم، أن ترفضوا الضيم، ولم يقل لي إن الناس يحيون على كسرة الضيم، وكان يقول: لتكن نفسك كبيرة، ولم يقل أي دنيا تسع النفس الكبيرة» (ص.43)، أو عندما «امتلأ قلب الصغير بالشجاعة... وبالتحدي، ورفع قامته...» (ص. 34).

«رفع القامة والتحدي» كلمتان لهما دلالة واحدة تلخص آراء المبدع عبد الجبار السحيمي ومواقفه السياسية والاجتماعية والثقافية في آن واحد بجرأة وشجاعة في زمن التردي والانكسار.

تعالج هذه المجموعة القصصية الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية لبلد يتطلع إلى التغيير في فترات مختلفة وبـ«مقاييس جديدة توضع لنظم الحكم والحياة، والحضارة الكلاسيكية تتوقف لاهثة، كل شيء جديد يأخذ اسما لامعا: التطور، معنى هذا التطور وكيف يجب أن يكون؟» (ص. 72)، كما أن هذه النصوص تعلن وبمرارة وفي نفس الوقت ما يتملك النفس من إحباطات إذ «ترسّبت في [الأعماق] كل معطيات البيئة القديمة» إذ كما يقول السارد: «لقد أفقنا على الضياع الذي نتردى فيه، ودخل عالمنا قلق أفقدنا كثيرا من قدراتنا البريئة وأزال عنا صبغة الطهارة التي كانت تحضننا بها بيئتنا» (ص. 73)، وبطريقة ذكية

> «رفع القامة والتحدي» كلمتان لهما دلالة واحدة تلخص آراء المبدع عبد الجبار السحيمي ومواقفه السياسية والاجتماعية والثقافية في آن واحد بجرأة وشجاعة في زمن التردي والانكسار.

وماكرة يتساءل السارد عن الأسباب والمسببات التي أدت إلى التردي، إنها مصيبة الجهل، والمظهر الخادع!!

وينزعج المبدع عبد الجبار السحيمي لما آلت إليه الأوضاع الثقافية والتربوية في البلاد، لا يشغل «رجال العهد» غير الحفلات والسهرات في الوقت الذي تنتفض فيه الزوجة من الفراغ القاتل بعد أن عادت من أوربا «متوترة ومستثارة تتحدث عن مشروعها: تصوَّر مدينة كبيرة بلا قاعة جيدة للعرض. في كل زاوية في أوربا قاعة وعروض، لوحات، ملصقات، نحت... » في كل أوربا لا حديث إلا عن الفن والثقافة، سأفتح قاعة، وستكون مغايرة لكل القاعات الصغيرة البئيسة» (ص. 23) هل نجح المشروع؟ سؤال إنكاري ينفذ من خلاله الكاتب إلى أسئلة أخرى تتناسل بعفوية للإجابة، كيف ينجح المشروع؟ و«ثلاثة أرباع الشعب لا تقرأ، وباقي الشعب منشغل بخبزه اليومي» (ص. 26)، هكذا يقف السارد بين عالمين: الواقعي، والمتطلع إليه، يبدي حسرة وتوجعا وقلقا «هناك أشياء كثيرة ليست واضحة في البلد، وليست جيدة، البلد في حاجة إلى تغيير»! (ص. 28).

ويبقى السؤال القديم الحديث يؤرق فكر المبدع السحيمي ويقلقه في مرات كثيرة، وإن حاول الانفلات منه: «لماذا تعشش في قلبي سحب كثيفة من القلق واللاجدوى؟» (ص. 85) ولعله سؤال الساعة وقد انطمست معالم «إشعاع السعادة» (ص. 86). بعد انتظار طويل، سؤال سبق أن أجاب عنه في مجموعته القصصية الأولى «الممكن من المستحيل» عندما قال: «الحرية لا يصنعها المكان، لا يصنعها الآخرون، .. القاضي وأنا والقانون.. الحرية تصنعها أنت»!! (ص. 54)، إنها مسؤولية مشتركة، يتحمل المرء فيها القسط الأوفى، لذا فلتحرير المرء من وضع بئيس وقلق، عليه أن يناضل من أجل أن يكون حرا، وأن يدافع عن كينونته بحزم وجرأة وشجاعة.

ويظهر أن «سيدة المرايا» كتبت في فترات متباعدة، لذلك تنوعت مشابكها ومسالكها، ولعل بعضها، وإن في لفافة ماكرة، يذكّر بلغة حكي رشيقة ما للزمن من يد في وأد الأحلام وقهر الرجال بعد «أن أصبحت كل أشيائك الجميلة في الماضي (...)». أو بعد أن «طارت السكرة وجاءت الفكرة» (ص. 58).

الاعتزاز بالشخصية الحرة المسؤولة طابع كل كتابات المبدع عبد الجبار السحيمي، يعرض الكثير من فصولها وأنماطها في هذه المجموعة «سيدة

> **ويبقى السؤال القديم الحديث يؤرق فكر المبدع السحيمي ويقلقه في مرات كثيرة، وإن حاول الانفلات منه: «لماذا تعشش في قلبي سحب كثيفة من القلق واللاجدوى؟»**

المرايا»، وإن كان طابع جميع أشكال كتاباته سواء تعلق الأمر بعموده المتميز الشهير «بخط اليد» أم طيور بلا أجنحة أو في مجموعته القصصية «الممكن من المستحيل» أو في مواقفه السياسية والثقافية، لقد ارتضى الاعتزاز بالشخصية الحرة نهجا وسلوكا في حياته الخاصة أو العامة، أو في كتاباته، على تنوعها، في جريدة العلم أو القدس حيث نلمس ما يتميز به الكاتب من ثقافة واسعة وحنكة وسداد رأي في ممارسة العمل الصحفي باقتدار ونجاح، والعمل القصصي بتفوق وانتشار، ومن ثم فكتابات المبدع عبد الجبار السحيمي نافذة مشعة على واقع البلاد والعباد.

لقد استطاع عبد الجبار السحيمي أن يقدم نماذج متعددة وبصيغ مختلفة ما اختزلته ذاكرته جملة وتفصيلا، وشدّت انتباهه زمنا ليس بالقصير، نماذج بلورت حقيقة ما آل إليه وضع المجتمع المغربي وقد تبخرت كل الأحلام، وبذلك يثمّن بقول الشاعر:

**وفي الصمت سترٌ للغبيّ وإنما**
**صحيفة لبّ المرء أن يتكلّما**

**«سيدة المرايا» نصوص قصصية جميلة بحوارات دافئة ولغة واضحة، وأسلوب رشيق، وجمل قصيرة بليغة،**

«سيدة المرايا» نصوص قصصية جميلة بحوارات دافئة ولغة واضحة، وأسلوب رشيق، وجمل قصيرة بليغة، تمارس على القارئ سلطتها بفتنة وهدوء، وتدعوه إلى التقاط المزيد من الصور اليومية التي عمل الكاتب على تقديم بعضها في قصص دالة وموحية.

ويطل وجه الأستاذ المبدع عبد الجبار السحيمي بسحنته الهادئة وبعد نظرته الصائبة معلنا قدرته على استيفاء عناصر الحكي وعناصر التشويق لسرود وإن لم تشغله تقنياتها وأساليبها فقد نجح في خلق كينونتها وبناء معالمها وترصيع فضائها، وترسيخ الإيمان بما لحكي المبدع الحق من قدرات على التأثير في القارئ أيا كان صنفه أو انتماؤه أو جيله.

**هامش**

"سيدة المرايا"، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2007، في 87 صفحة.

# كتابات موصولة الأعصاب بالجمر...



محمد بشكار

ترى، لو توسلنا بأدغال الألسنة الملتوية في كل فم، هل يسعف كلمها في ملء الفراغ الذي يتركه أولو الأثر الإبداعي أو الإنساني الكبير، في الحياة والذاكرة؟ أبدا، لأنَّا مهما أفرغنا رمزية هذا الوجود، في أوقيانوس من اللغة، نجد أن أمثال الأستاذ والمبدع القاص عبد الجبار السحيمي أمد الله في عمره، هم اللغة والذاكرة والإنسان أيضا؛ فهو اللغة إذ ينبري بين أوراق مكتبي ـ أنا الذي تجمعني به منذ 1994 الآلة السيارة لمهنة الصحافة، حين كان رئيسا للتحرير في جريدة العلم، وبعد أن صار ومازال مديرا لها اليوم ـ ينبري بأبيات من أعذب الشعر العربي قيَّدها في ورقة مدسوسة في جيب السترة جهة القلب، ليقول لي بحزم، اقرأ، هل

> ومنذئذ قلم القصة القصيرة في اليد الخلاقة لمبدع «الممكن من المستحيل»، لتغدو قصة طويلة تستجلي دقائق ما تدور به عقارب ساعات المغرب البطيئة اجتماعيا وسياسيا وثقافيا

ثمة أجمل من هذا الشعر اليوم؛ أجل، عبد الجبار السحيمي، هو اللغة التي لا ينحتها إلا بعد ترويض طويل لنمرة الصمت الشرسة؛ وبالتحديد لما كان يستشرف الخطر بالتحليق من نافذته الإعلامية الشهيرة «بخط اليد» في زمن أوفقيري كانت فيه الكتابة التي تعلن الحقيقة عارية من مساحيق الإيديولوجيا، موصولة الأعصاب بالجمر؛ بل إنها زجت بعبد الجبار السحيمي في براثن المحاكمة(1)؛ ومنذئذ أفرع قلم القصة القصيرة في اليد الخلاقة لمبدع «الممكن من المستحيل»، لتغدو قصة طويلة تستجلي دقائق ما تدور به عقارب ساعات المغرب البطيئة اجتماعيا وسياسيا وثقافيا أيضا؛ أليس هو من يقول للصحفي حين كان رئيسا للتحرير في «العلم»، ما معناه؛ انظر

من النافذة، لعلك تجد خبرا يمشي على رجليه؛ هكذا هو عبد الجبار السحيمي، من فرط ما استدغل القلق الإبداعي، لاينى يبث عين القاصّ إن لم نقل حواسه، المنكبة على غزْل تفاصيل اليومي، في كل ما يستدعي التعرية بعد اكتمال أسباب نزول مفرداته، التي ينتقيها كما لو يبري السكين في عمود صحفي يجهر بالحقيقة، في زمن كان محروساً بكاتمات الصوت؛ ولا فرق هنا بين القصة القصيرة التي كتبها عبد الجبار السحيمي في أضمومتيه «الممكن من المستحيل» و«سيدة المرايا»، والقصة التي تنكتب في الواقع؛ يقول الأستاذ والكاتب الفرنسي «فرانسيس غوان «Francis Gouin في فلذة من مقدمة الترجمة الفرنسية التي أنجزها لـ «الممكن من المستحيل»(2). إن قراءة مجموعة «الممكن من المستحيل» وإعادة قراءتها، تعمل على إعادة انبجاس ذكريات الأعوام الخالية، أعوام الستينيات. التنورة القصيرة، الطالبة المثقفة، البنيوية، الماركسية، زوربا اليوناني –آه، سيرتاكي – كل هذا يتبدى بعيداً جداً؛ لكن، هل تقادمت للغاية التيمات الأساسية للمجموعة؟ ثمة ثلاث تيمات بارزة بالخصوص.

– الفقير، الناس البسطاء، البؤس. الرجل الذي يجر عربته الخاصة من أجل الرزق، العاطل بريياله الوحيد في الجيب أو الذي يبيع دمه مقابل شيء قليل – المدينة، هذه الهدرة(3) المنبثقة من الأرض لأجل خنق الفرد وسحقه بشراسة شيئاً فشيئاً، الفرد الغارق في هذا البحر الإسمنتي والزحام المجهول – السجن، إطار القصة القصيرة الأكثر كثافة؛ كيف لا يمكن التفكير في «سنوات الرصاص»؟ منذ 1969 ولكن السجن أحاط به ليكتسح كل الفضاء. إن نهاية هذا السجن تبقى ملاحقة، تتخلل نصوصاً أخرى –الفرار، في المدينة، حكاية حزينة–. مطوق بالمدينة، محاصر بالنظرات، المحيط، المجتمع؛ الشخصية سجينة دائماً، السجن في كل مكان، والحرية حلم «إن هذه الأيقونات الثلاث –الفقير، المدينة، السجن– » التي استجلاها بالاستقراء العميق، الكاتب الفرنسي – فرانسيس غوان– من بين أسطر – الممكن من المستحيل– هي البذور التي استمر عبد الجبار السحيمي يستورق قصصها الطويلة في الواقع إعلامياً؛ بل نجد صدى امتدادياً قوياً لبعض هزيمها الستيني، في أضمومته الثانية «سيدة المرايا»(4) التي أوكل لي عبد الجبار ثقة تعهدها بالنشر، وأعترف أنه من شدة ما استبدت بي لذة الحكي في هذه القصص، ووجدتني

**إن قراءة مجموعة «الممكن من المستحيل» وإعادة قراءتها، تعمل على إعادة انبجاس ذكريات الأعوام الخالية، أعوام الستينيات. التنورة القصيرة، الطالبة المثقفة، البنيوية، الماركسية، زوربا اليوناني**

أتنقل في فضاءاتها كالمسرنم خفيفا، حسبتني، أنتضي نعالا من ريح؛ وليس ذلك لأن القاص بلغ في رشاقة الكتابة وذكائها الجمالي، درجة تحويل القلم إلى مغزل لايدور إلا لينسج حريرا وليس ورقا؛ بل لأني استشعرت أن العوالم التي أحاطها الكاتب بعين التوصيف، هي أقرب مني ومن كل حملة القلم العاشقين للطقوس الثقافية في صالونات الفن والأدب، مما جعل إيقاع السرد يعرف في تسنمه المونولوغي والجدلي، بين شخوص هذه العوالم الكيميائية، طبقات يختلط في ملفوظها كلام الشارع بحديث المعرفة؛ ليكون عبدالجبار السحيمي، أحد السباقين القلائل - في مرحلة السبعينيات، للرقي بالنص القصصي جماليا، من ما يمكن وسمه بتطرف الإيغال في حمأة الهامشي ومحاكاة الواقع المعيش، لفظا ووصفا، دونما عناء تخييلي أو اجتراح متعدد لفضاءات تكفل للسرد التعدد الهارموني، وليس التدفق الخيطي فقط؛ وهذا ما اصطلح على سبيكته - كما في الرواية - بالقصة العالمة؛ يقول الدكتور محمد برادة في كتابته عن قصة «سيدة المرايا»، إن بناءها ينهض «على مراق تمتد أفقيا لتلملم أجزاء الصورة، وأجزاء الفضاء، ونبرة اللحظة - الكاشفة. لكن السارد، هنا، يعلن عن نفسه، فهو سارد - كاتب دعي لتدشين معرض لوحات الرسام المرحوم أحمد الشرقاوي بالدار البيضاء، لكن المعرض ثم العشاء في بيت المرأة صاحبة القاعة، ما هو إلا لحظة انطلاق لإعادة رسم سيرورة اجتماعية - ثقافة داخل مجتمع متعثر التبرجز، متداخل في تصنيفاته الاجتماعية. من ثم ذلك التراوح بين المقاطع التشخيصية والإرتدادات السردية، والحوارات، على اقتصادها، عنصر أساسي في البناء»(5)؛ المحتوم أن إحدى أهم التقنيات الجوهرية التي يستدعيها القص؛ هو ابتداع حكاية مشوقة تكون بمثابة الجاذبية التي تشد القارئ إلى أرض النص، ثم قد الوعاء اللغوي والأسلوبي القمين باحتواء صبيب هذه الحكاية؛ لكن هذا الأخير، لا تتحقق جدواه الألمعية، إلا إذا امتشق لغة اللقطة السينمائية التي تقول كل شيء بسرعة البرق، تاركة في ذهن القارئ من الإيحاء ما لا يحده تخييل؛ وذلك ما وسمه محمد برادة بالاقتصاد السردي الذي يعتبر عنصرا أساسيا في البناء القصصي ل «سيدة المرايا»؛ ولا يمكن أن نسدل الجفن دون أن نلحظ في تكامل عنصري الحكاية ووعاء

> عبدالجبار السحيمي، أحد السباقين القلائل - في مرحلة السبعينيات، للرقي بالنص القصصي جماليا، من ما يمكن وسمه بتطرف الإيغال في حمأة الهامشي ومحاكاة الواقع المعيش، لفظا ووصفا،

السرد البرقي الذي يضمرها، أن النص لا يراهن بشدة على التواصل مع القارئ عبثا، إنما ثمة يد ثالثة تشد خلف الأستار بالمغزل القصصي؛ وهي يد عبد الجبار السحيمي الإعلامي، التي لا تكتب القصة من أجل اللغة فقط، بل نحتا لمعمار المعنى؛ وكأن القاص وهو ينفخ جاذبية الحكاية في أرض النص، يجزم على غرار الكاتب «ارون كيبدي فارغا». «لا يستطيع الإنسان أن يعيش من دون حكايات، فالحكايات تسمح لنا أن نقرب الجديد غير المعروف إلى تجربتنا الشخصية فهي تحاول تدجين ما نحن مهددون بفقدانه، إنها تعني الرغبة في إدماج كل narrativité تخفف من قلقنا. إن التسريدية –ما نراه في امتداد زمني له معنى قابل للفهم (بورخيس أسطورة الأدب - ص 167 - ترجمة محمد آيت لعميم، مراكش)؛ لنقل إن الأستاذ عبد الجبار السحيمي، على امتداد هذا الزمن، منذ مجموعته الأولى «الممكن من المستحيل»، لم تأخذه سنة إبداع، بل كانت عينه القصصية، سهرانة في دجنة الحبر ملء أرق التخييل، فالتقطت من لياليها الألف ليلية، أجمل الحكايات التي لا ميسم يمكن أن تحمله عنوانا إلا عبد الجبار السحيمي عاشق الحكاية. فهو كأي مبدع أصيل، لا يخرج على الناس بأي شيء، يكتب بعد صمت طويل تستدعيه ضرورات التأمل وجسامة الحدث ليمتزج في كلمه العمودي المتناغم مبنى ومعنى؛ الذاتي المصيخ عميقا لنبض الشارع، بالموضوعي الحكيم في إشهار الرأي مهما استوخمت نيوب عواقبه التي قد تكشرها السلطة؛ فالقارئ المغربي يجد نفسه في الكتابات الإعلامية بالتحديد لعبد الجبار السحيمي، ليس فقط لأنه يخط له ما يشبهه في مرآة المعيش، ولكن لأنه يتوسل بجسر جمالي خطير هو القصة القصيرة؛ ذلك أن كيمياء التعبير القصصي ذي الشحنة الانفعالية القصوى بل الروح القلقة والمتمردة ممزوجا بالصدق في حبك معادلة القضية، كل ذلك يأسر القلوب مهما أوغلت في الحجر.

**هوامش**

(1) كان أوفقير قد أوصى بتقديم الأستاذ عبد الجبار السحيمي للمحاكمة صحبة مدير جريدة «العلم» الأستاذ عبد الكريم غلاب، بعد أن كتب عبد الجبار السحيمي تحقيقا صحفيا عن أحداث أولاد خليفة في منطقة الغرب

(2) ترجمة للمجموعة القصصية «الممكن من المستحيل» إلى اللغة الفرنسية أنجزها الأستاذ فرانسيس غوان – Framcis Gouim، وصدرت بتعاون مع السفارة الفرنسية بالرباط، القسم الثقافي، عن دار Racines.

(3) الهدرة، أفعوان خرافي ذو تسعة تسع رؤوس

(4) عبد الجبار السحيمي، سيدة المرايا، قصص، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2007

(٥) محمد برادة، لغة الطفولة والحلم: قراءة في ذاكرة القصة المغربية، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، 1986. ص. 17.



# هل نشعل النّور؟*

عبد الفتاح الحجمري

1

كل الذين كتبوا عن القصة بالمغرب مُبيّنين مياسمها التاريخية، من منظور خصوصية التكوين والصياغة الفنيين(1)، يجمعون على أهمية المجموعة القصصية الأولى لعبد الجبار السحيمي "الممكن من المستحيل"(2)، وذلك في سياق لحظات تطوّر السرد القصصي مطلع العقد الستيني وصُعدا، وهي اللحظات التي شهدت تبلور تصوّر للكتابة القصصية يتخطّى منظور الخاطرة والكلام المرسل، إلى تشكّل نص قصصي يرادف الواقع ويحاكيه، ويتناسب مع تلك الحقبة بما شهدته من تفاعلات سياسية واجتماعية؛ بما يعني أن تطوّر السرد القصصي

نصوص السحيمي في سعيها لتقديم رؤية انتقادية للواقع وللعصر، لم تخطئ الموعد بناظم حكائي مركزي يعلي من شأن الحرية،

اعتمد على "تجريب" أساليب جديدة من السرد، و"تحديث" أطر هذا النوع الأدبي بحسب اقتناع هذا الكاتب أو ذاك، وفهمه لجدوى الأدب ومسلّماته الفكرية والإيديولوجية المصاحبة.

من هذا المنظور، شكلت المجموعة القصصية الأولى لعبد الجبار السحيمي، مثلما هو الأمر كذلك في مجموعته الثانية "سيدة المرايا"(3)، واحدة من مجاميع تلك الحقبة التي راهنت على تمثل قيمة إبداعية لعلاقة الأنا بمحيطها، وفي سعيها لانتقاد. إن نصوص السحيمي في سعيها لتقديم رؤية انتقادية للواقع وللعصر، لم تخطئ الموعد بناظم حكائي مركزي يعلي من شأن الحرية، ويفضحُ المُزيف، ويلاحقُ

---

*مدخل موجز لإعادة قراءة قصة "الفاركونيت" لعبد الجبار السحيمي

حوادث الوقت ومصير الإنسان.
من هنا كذلك، انشغال عبد الجبار السحيمي بانتقاء بناء قصصي، لغة وأسلوبا وصورا، ينسجم مع طبيعة العوالم الحكائية دلالة ومدلولا. يتوازى هذا الانشغال مع واقع تومئ إليه النصوص، واضح بالنسبة لنا، بخلفية أحداث اجتماعية وسياسية وبفعل عوامل تاريخية واقعة وممتدة من نهاية الاستعمار وإعلان الاستقلال، إلى تكاثر الخيبات مثل حمم متقاذفة أضحت لها أسرار اعتقالات وتعذيب وملاحقة.
يعتني السحيمي في قصصه برصد واقع يسوده الفقد والتذرّر، وتتماهى فيه الأحلام مع الجراح؛ فالكتابة هنا لا تستعلي على الواقع، بل هي صاعدة منه، كأنها تجميعٌ لأعمار متهالكة وشخصيات أعياها العثور على ملاذ، وقد حاصرها الضياع الذي أضحى رديفا لحالات وجودية فيها من التمرّد والاحتجاج والانتهازية شيء، ومن التعسف السياسي والاستبداد والوصولية شيء آخر.
بهذا الاختيار، لا تستند الحكاية في نصوصه القصصية إلى الإيحاء أو الرمز، بالرغم من أن عبد الجبار السحيمي يمتلك من ألاعيب السرد وألوانه الشيء الكثير، لأنها حكاية عادة ما تلتفت إلى الحاضر، ولا يهمّها الحنين أو الإحساس الرومانسي بالماضي مهما كان مشعا وأخاذا.

2

أعرض هذه الأفكار في مستهلّ صياغتي لهذا المدخل الموجز لإعادة قراءة قصة "الفاركونيت" لعبد الجبار السحيمي، بغاية تمثل بعض خصائص الكتابة القصصية لديه، وكذا استعادة ذاكرة قصة قصيرة ظلت شاهدة على حقبة معلومة من التاريخ السياسي والاجتماعي لحقبة السبعينيات الملتهبة.
كيف يمكن لكلمة واحدة أن تختصر تاريخ حقبة بكاملها ؟
ألأنّ قصة "الفاركونيت" لم تهتمّ بنمذجة بطولة مزعومة، واكتفت بمنحها لفكرة أضحت هي البطلة بتعبيرات بارودية تعرض لها القصة بطريقة تصاعدية وبنوع من الترتيب الدلالي؟
سأعود لاقتراح بعض عناصر الإجابة عن هذا السؤال بعد حين؛ أي بعد إعادة استحضار "أفقين نقديين" تأملا كتابة القصة وكذا العالم

"
يعتني السحيمي في قصصه برصد واقع يسوده الفقد والتذرّر ، وتتماهى فيه الأحلام مع الجراح؛ فالكتابة هنا لا تستعلي على الواقع، بل هي صاعدة منه
"

القصصي لعبد الجبار السحيمي، وسيسهمان في توضيح وإغناء ما سأبسطه من تحليل في ما سيأتي من فقرات؛ أستهلهما بتصور للأستاذ أحمد اليبوري:

1. فقد أدرج في دراسته "تطوّر القصة في المغرب: مرحلة التأسيس" تجربة السحيمي ضمن القصة التأملية، وهي في نظره من صنف الإنتاج الفني الذي "ينطوي على عناصر التأمل في الوجود بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، لأنه تحديد لموقف من قضايا الفكر أو أحوال العصر" (4)؛ بهذا الاختيار، بيّن أحمد اليبوري أبعاد الدائرة الدلالية الكبرى الناظمة لمجموعة "الممكن من المستحيل" حاصرا إياها في قضية الحرية من جوانب عدّة، أهمها دورها في الحياة الإنسانية. من ذلك مثلا تعليقه على قصة "في منتصف الليل" حيث: "يبدو البطل مضطربا يضايقه كل شيء ويسعى للتخلص من كل شيء. وقد استطاع ذلك إذ أمكنه أن يقتل الذبابة، ويسكت الساعة، ويوقف قطرات الماء، غير أن حريته، رغم ذلك بقيت مقيدة إذ جسم زوجته يحاصره بدفئه ويخدره بما يتيحه له من لذات. فالجنس إذن في شكله البدائي أول عقبة في سبيل الحرية التي تتيح للفكر والشعور والخيال أن يحلق بعيدا عن المادة" (5). كما يؤكّد أحمد اليبوري أن أكثر قصص هذه المجموعة تدور حول الحرية بطريقة أو بأخرى، "بل إن عنوانها نفسه يشير إلى ذلك: فالمستحيل ليس إلا تلك الحرية التي تبدو في الأفق بعيدة المنال، لكنها ممكنة التحقيق بالإرادة والوعي" (6). وعلى ضوء هذه الملاحظة، يصف أحمد اليبوري الطريقة الفنية في هذه المجموعة القصصية التي وظف فيها السحيمي العديد من الأساليب التعبيرية أبرزها: الانتقال في بعض الفقرات بطريقة فنية من ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب؛ وكذا الإكثار من المفاجآت المتقنة، كما يستهل أحيانا قصصه بأحداث غامضة مشوقة؛ فضلا عن استعماله الجمل القصيرة (7).

**النصوص الأدبية تظل دوما مشتملة على معان ممكنة وأفكار متحركة وغير ثابتة، أي أنها نصوص تمتلك قدرة الانفتاح على قصد دلالي يمكن أن يشغل بال القراء في سياقات زمنية مختلفة.**

2. الأفق النقدي الثاني وجدته عند الأستاذ عمر والقاضي وكتبه سنة 1972 عن قصة "الفاركونيت" بقصد إثارة الانتباه إليها، وليس القيام بعملية نقدية للقصة (8). ورغم ذلك، فإن المسلمات التي انطلق منها عمر والقاضي تبقى أساسية ومتجانسة،

وتستجيب للعديد من الأسئلة التي تجلّي الخصائص الفنية والدلالية لهذه القصة. معنى هذا، أن النصوص الأدبية تظل دوما مشتملة على معان ممكنة وأفكار متحركة وغير ثابتة، أي أنها نصوص تمتلك قدرة الانفتاح على قصد دلالي يمكن أن يشغل بال القراء في سياقات زمنية مختلفة.

ويبدو من المفيد اليوم، إعادة قراءة نصوصنا الأدبية في ضوء ما راكمته من رصيد نقدي يتيح التعمّق في التجليات المختلفة لمفاهيم الأدب والكتابة. للتدليل على هذا المقترح، ينطلق عمر والقاضي في قراءته لقصة "الفاركونيت" من ربطها بزمنها الأدبي، لمّا "كانت الدعوة إلى الاتجاه الواقعي هي أكثر الدعوات إلحاحا على الأدب العربي الحديث... فزمن "الفاركونيت" لم يكن يتطلب ذلك المثقف الذي يعيش على الهامش، مكتفيا بالتحليق أبعد ما يكون عن اهتمام مواطنيه. لذلك، نجد جميع مظاهر الحياة مسجلة في قصصنا: تناولت التخلف، الفقر، المرض، الظلم" (9).

فمنذ أواخر الستينيات و مطالع السبعينيات، تجلّت ملامح أدب طليعي

**مع قصة "الفاركونيت"، إذن، نستعيد لحظة أساسية من لحظات كتابة القصة بالمغرب، مع نصوص- معالم أذكر منها مثلا ( لا حصرا): "الديدان التي تنحني"**

توسّل بالبحث عن أسلوب جديد في الحكي بنسيج واقعي حينا، ورمزي أحيانا أخرى. وقد تعلّقت الواقعية بمفاهيم الالتزام والنضال والدفاع عن القيم الفاضلة؛ ولم يكن هذا التصوّر للواقعية ليجعل الأدب بوجه عام، ذيلا من ذيول السياسة، بقدر ما سمح له بتوفير أبنية سردية وألوان من التعبير أغنت فهم غرضية هذا الجنس الأدبي في ثقافتنا الحديثة. ولعلّ هذا ما أسعف عبد الجبار السحيمي، في تصوّر عمر والقاضي وفي قصة "الفاركونيت" حصرا، على تحديد "موقفه وعلاقته، ورأى أن من واجبه توضيح الأشياء في أذهان الجماهير. صحيح أن أي أثر أدبي لم يقم بثورة، لكن من يشك في أن بعض الروايات والأشعار لم تعتبر من بواكير أدب ثورة ما، وأن الأدب يستطيع أن يمهّد لتغيرات. لذلك، إننا نريد أدبا يحمل في أحشائه حلما بالتغيير" (10). وبعد وصفه للعالم الحكائي للقصة، ينهي عمر والقاضي تعليقه بهذه العبارات: "إن قصة "الفاركونيت" شهادة على الوضع المرفوض، ولا ضير إن أصبحنا نؤرخ "الفاركونيت"، فقديما أرّخ أجدادنا

بعام الفيل" (11).

3

مع قصة "الفاركونيت"،إذن، نستعيد لحظة أساسية من لحظات كتابة القصة بالمغرب، مع نصوص– معالم أذكر منها مثلا ( لا حصرا): "الديدان التي تنحني" لمحمد زفزاف؛ "خديجة البيضاوية" لإدريس الخوري؛ "قصة تقليدية" لمحمد الأمين الخمليشي؛ "الغرباء" لرفيقة الطبيعة؛ "العين الثالثة " لأحمد المديني؛ " حكاية الرأس المقطوع" لمحمد برادة؛ "زينة" لمبارك ربيع؛ "الأوطوروت" لمصطفى المسناوي، "الرجل الذي وجد البرتقالة" لأحمد بوزفور إلخ....؛ في هذه القصص احتفاء بأحاسيس تستمدّها الشخصيات القصصية من فضاء عامّ، صنع هواجسها ومغامرتها، بها وعبرها تحيا القلق والتوتر، لكنها، في الآن ذاته، تحمل قيم التمرّد على الثابت والجامد والمبتذل في العلاقات والانفعالات. وكأني بهذه القصص وغيرها تغالب مختلف أصناف السقوط الذاتي والاجتماعي الذي طبع مغرب سنوات أواخر الستينيات ومطالع السبعينيات كما أسلفت.

لأمر ما لم ينشر عبد الجبار السحيمي

**وكأني بهذه القصص وغيرها تغالب مختلف أصناف السقوط الذاتي والاجتماعي الذي طبع مغرب سنوات أواخر الستينيات ومطالع السبعينيات كما أسلفت.**

قصة "الفاركونيت" ضمن مجموعته الأولى "الممكن من المستحيل"، بل احتفظ بها لمجموعته الثانية "سيدة المرايا"، وقد كتبت نصوصها كذلك خلال سنوات الستينيات والسبعينيات؛ مما يعني أن المجموعتين القصصيتين تنتميان إلى نفس الأفق التاريخي، ولعلهما،كذلك، محكومتان بنفس الاقتناعات والهويات النصية التي تجعلها وثيقة الصلة بقضايا المجتمع والفرد في ذلك الإبان وسالف العصر والأوان. من هنا بناء نصوص هذه المجموعة القصصية على عالمين متضادين: واحد قائم وآخر محلوم به تتطلّع إليه الشخصية القصصية لتتخطى خيبتها، أو لتحتمي من قسوة تفرضها رتابة الأيام، أو جبروت مستبد (كما هو الأمر مثلا في قصة "ما قبل الصحو وبعده"، وفي قصة "الرعب" كذلك.

تنفتح قصة "الفاركونيت"، التي يجعل منها هذا المقال محور تحليل وتأمّل، على هدير الفاركونيت التي توقظ سكّان العمارة، من بينهم رجلٌ وزوجته وطفلهما. يبسط السارد كيف يطلّون من النافذة ليروا كيف يترجل البوليس متجها نحو العمارة،

في حين يبقى آخرون في السيّارة: "قالت المرأة: إنّهم قادمون. ارتدِ ملابسكَ بسرعة. (ص12) (...) قالت المرأة بصوت مختنق: هل نضيء المصباح؟ قال الرجل: الأحسن أن لا نفعل حتى يطرقوا الباب. قال الطفل بصوت مختنق: إنني خائف. (...) وخيّل لساكني العمارة، أن أبوابهم كلّها بدأ ينهال عليها الطرق. (ص13) ... قالت له: أسمع بكاء آتياً من فوق. قال لها: نعم. انهضي الآن، واذهبي إلى أمينة... لقد أخذوا زوجها عبد الله. كان دوره هذه المرة"(ص14).

بالرغم من أن الشخصيات المحورية في القصة: الزوج والزوجة والابن والجار والبوليس لا تكشف عن هوية محددة، إلا أنها تمتلك "وضعا وجوديا" يجعلها لا تهتمّ إن كان ما يقع لها في تلك الليلة الهادئة يقوده التوقع والاحتمال، إلا أنها أضحت متيقنة من ضغط "وعي اجتماعي شقي" يلاحقها، ممزوج بارتدادات نفسية تعكسها علاقتها المتوترة مع العالم المحيط بها، وسطوة خيبة تلفها من كلّ ناحية. بهذا المعنى، لا تحمل شخصيات قصة "الفاركونيت" أقنعة، ولا تتوارى خلف ظلالها، لا تغدو أشباحا. بل بالعكس، إنها تتشبث بكينونتها وتحتمي بها من هشاشة واقع اجتماعي ونفسي ظاهر وجليّ.

وإذا كانت الحكاية في "الفاركونيت" تحتمل "قراءة مرجعية"، أي الذهاب من النصّ إلى خارجه، ومن التخييل إلى الواقع، فإن هذا التقاطع الخفي بين العوالم يستثمره عبد الجبار السحيمي ليجعل من هذه القصة تعبيرا عن "سردية المابين" أو "سردية العبور".

لهذه السردية علامات. أبرزها:

– أن أفق الحرية الذي تنشده الشخصيات (الزوج و الزوجة والابن وباقي سكان العمارة طبعا) منبعه شعور عميق بعلاقة الإنساني بالاجتماعي في بعدها القاهر والقاسي والمدمّر.

– أن وصف الإحساس بالمطاردة (كما هو الأمر كذلك في قصة "ما قبل الصحو وبعده") هو في أيضا وصف لوضع الكائن في زمن خشن.

بهذا المعنى، يتضح لقارئ قصص عبد الجبار السحيمي أن نصوصه الحكائية ذات رؤية فلسفية متعلّقة بجوهر الوجود الإنساني وهو ينشد قيم الحرية والمساواة والعالة والكرامة. وليس بالإمكان قراءة

> "في كلّ قصة من قصص عبد الجبار السحيمي هناك محنة يعكسها قلق شخصياته الدائم في كشفها عن البعد الخفي للواقع في الحكاية."

نصوص السحيمي بمعزل عن هذه الرؤية؛ لأن نشدان هذه القيم يفتح القصص على خطاب المونولوج والبوح الأقرب في التعبير عن التصدّع الداخلي للشخصيات من جرّاء ما تحياه من مواضعات ومغامرات ورغبات.
ولا تجعل هذه الرؤية عوالم الحكاية في القصة ذات أسرار أو إشارات ملغزة، بل هي في العادة تشخيص للخبيء والفاجع والمبتذل.
في كلّ قصة من قصص عبد الجبار السحيمي هناك محنة يعكسها قلق شخصياته الدائم في كشفها عن البعد الخفي للواقع في الحكاية.
والواقعية عنده ليست تقنية في التعبير، إنها رغبة في كتابة "قصة الشعور" التي يتجاور فيها الممكن مع المستحيل، والحضور مع الغياب، وضياع الحب بجوار مشاعر الكبت؛ وبعبارة واحدة تجاور الهموم اليومية مع التردي الاجتماعي.
قال شاطوبريان ذات يوم هذه الحكمة:
"الكاتب الأصيل ليس هو الذي لا يقلّد أحداً؛ بل هو الكاتب الذي لا يمكن أن يقلّده أحد".
وعبد الجبار السحيمي واحد من هؤلاء...

**هوامش**

(1) أذكر على سبيل المثال بعض الأبحاث الجامعية لكل من:
أحمد المديني: فن القصة القصيرة بالمغرب، نشأته وتطوّره واتجاهاته، دار العودة، بيروت، 1980
نجيب العوفي: مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية، من التأسيس إلى التجنيس، المركز الثقافي العربي، 1987.
عبد الرحيم مودن: الشكل القصصي في فن القصة بالمغرب، من بداية الأربعينيات إلى الستينيات، 1987.

(2) عبد الجبار السحيمي: الممكن من المستحيل، مطبعة الرسالة، 1969.

(3) عبد الجبار السحيمي، سيدة المرايا، دار الثقافة، 2007. وعليها تتمّ الإحالة في المتن.

(4) أحمد اليبوري: تطوّر القصة في المغرب: مرحلة التأسيس، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، 2005، ص 153.

(5) نفسه: ص 160، 161.

(6) نفسه: ص 161.

(7) نفسه: ص 162.

(8) وقد أعاد تقديم محتوى قراءته والتعليق عليه ضمن: تلقي القصة القصيرة، وقائع الأيام الثانية للقصة القصيرة، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب 2002، ص 159– 165.

(9) نفسه: ص 160– 161.

(10) نفسه: ص 163.

(11) نفسه: ص 165.

# الفاركونيت



## عبد الجبار السحيمي

هدير السيارة يزعج صمت الليل، لقد رست تماما، لكن هديرها ما زال يزعج الصمت، مدت المرأة يدها تحرك الرجل الذي ينام إلى جانبها. قال لها: إنني لست نائما. قالت: سمعت؟ قال: لقد جاء دوري إذن.

في قلب الليل يحدث ذلك، يقومون بزيارات خاطفة ويمضون سريعا... لكنهم يتركون آثارهم دائما.

كان كل السكان الآن قد أيقظه هدير السيارة. توقعوا ما هنالك، توقعوا ما سيحدث.

قالت المرأة للرجل الذي ينام إلى جانبها: هل سيقتحمون الباب؟

قال لها: إذا لم يفتح الباب فسيقتحمونه.

قالت له: لماذا لا يأتون في النهار؟ لماذا يتسترون بالظلام دائماً في مثل هذه العمليات؟

أيقظ هدير السيارة الطفل الذي عمره سبع سنوات، فتح عينيه في ظلام

> بدأ لغطهم، في الخارج، يعطي علامة على أنهم سيتحركون الآن. هدير السيارة توقف. الذين أطلوا من خلال الظلام على الشارع، رأوا السيارة الكبيرة تطفئ أنوارها

الغرفة وظل ساكنا.

بدأ لغطهم، في الخارج، يعطي علامة على أنهم سيتحركون الآن. هدير السيارة توقف. الذين أطلوا من خلال الظلام على الشارع، رأوا السيارة الكبيرة تطفئ أنوارها.

في الغرفة الصغيرة تتردد أنفاس الثلاثة منتظمة. بدأ يفكر ماذا سيفعل، وكان اللغط مستمرا في الخارج، والذين كانوا يطلون من فجوة النافذة رأوا سيجارة يشعلها أحد ركاب السيارة.

الآن عرف الجميع أنهم قد تحركوا، فقد سمعوا صوت الأحذية الثقيلة تضرب الرصيف. الذين كانوا يطلون من النافذة متسترين بالليل، رأوا أصحاب السيارة الكبيرة قد انقسموا، أربعة منهم في الطريق، وثلاثة آخرون ظلوا داخل السيارة، اثنان منهم كانا يدخنان. قال الرجل: الأفضل أن ألبس

الجلابة. قالت زوجته: ضع تحتها معطف الصوف. قال الولد الصغير: خذ معك جميع مسدساتي، إنني لا أريدها الآن. قال الأب: لا... دع لك مسدساتك.

قال الولد: ستشتري لي غيرها في (عاشوراء).

قالت المرأة: إنهم قادمون. ارتد ملابسك بسرعة.

قال الطفل : يكذبون علينا في المدرسة.

قالت المرأة: هل سيعذبونك ؟

قال الرجل: إنهم لا يشاورون في هذا الأمر.

كان الأربعة قد وقفوا الآن أمام باب العمارة تماما، رفعوا عيونهم إلى النوافذ، كان أحدهم يتحدث، ضحك الثلاثة الآخرون، بكى الطفل الصغير. قال الرجل: ألم تقل لي إنك لن تبكي؟ لم تقل المرأة شيئا، كانت قد جلست على حافة السرير، وكان الظلام يخفي عيونها. ورأى الذين كانوا يطلون من النافذة أن أربعة تقدموا الآن إلى العمارة، هاهم يدخلون، بدأت أقدامهم على الدرج تعطي الصدى. أطل الرجل. قال لزوجته: إنها فاركونيت.

قال الطفل: إنني أرى كثيرا منها قرب المدرسة. قالت المرأة: هل ستفتح لهم الباب؟ قال: نعم. هل ستطلب منهم مذكرة اعتقال؟ قال: إنهم لا يعطون في العادة أي تقرير عن عملهم. قال الطفل: هل سأذهب في الصباح إلى المدرسة؟ قال الرجل: نعم بالطبع. قالت المرأة: هل أخبرهم في العمل؟ قال الرجل: نعم، أخبري لطيف وحسن، لا تحاولي أبدا أن تكلفي محاميا بالقضية. المحامون لا يفعلون شيئا في الحقيقة في مثل هذه القضايا. تساءلت المرأة: سيسمحون لي بزيارتك؟

قال: سيقولون إنهم لا يعرفون شيئا. وكانت الخطوات تترك صدى مزعجا على الدرج. كان الرجل قد أكمل الآن ارتداء ثيابه. أشعل سيجارة في الظلام. قالت المرأة بصوت مختنق: هل نضيء المصباح؟ قال الرجل: الأحسن أن لا نفعل حتى يطرقوا الباب. قال الطفل بصوت مختنق: إنني خائف. اقترب منه الرجل، أخذه من سريره الصغير، وضعه إلى جانب أمه. وخيل لساكني العمارة أن أبوابهم كلها بدأ ينهال عليها الطرق.

لم تعد تسمع أصوات الأحذية على الدرج، لكن صمت الليل، كان ينقل أصوات حوار تتخلله حركات عنف. الذين كانوا لا يزالون يطلون على الشارع رأوا سكيرا قادما يترنح. أخذ السكير يغني: "الزربية المغربية فلْعالم كلُّو مشهورة".

وكانت الخطوات تترك صدى مزعجا على الدرج. كان الرجل قد أكمل الآن ارتداء ثيابه. أشعل سيجارة في الظلام. قالت المرأة بصوت مختنق: هل نضيء المصباح؟

تجاوز السكير سيارة الفاركونيت التي كانت مطفأة الأضواء... السكير لم يلاحظ أن ثلاثة يوجدون بسيارة الفاركونيت. توقف قرب الحائط وعاد يردد نفس مقطعه: الزربية المغربية فلعالم كلو مشهورة "أَوْلاَ يْلاَّهْ".

بدأت الأقدام تتردد على الدرج من جديد. وفي الشارع أحست الكلاب التي كانت تبحث في قمامات الأزبال بحركة الأقدام والأصوات فأخذت تنبح. قالت المرأة وهي تتنهد: ربي يأخذ حقنا منهم.

قال الرجل: اسكتي، لم تعد الأقدام بعيدة عن الباب.

قال الطفل: سأقول للأولاد في المدرسة. لقد قال لنا عزيز إنهم أخذوا أباه أيضا.

قالت المرأة: هل ستلتقي به؟

هدرت السيارة من جديد. ركب الآن خمسة من الناس، الأربعة الذين صعدوا إلى العمارة، ومعهم آخر.

رأى ذلك الذين كانوا يطلون من نافذة العمارة المقابلة. أشعل النور في بيت بالعمارة. عاد الرجل ليجلس على حافة السرير قريبا من زوجته ومن ابنه. قالت له: أسمع بكاء آتيا من فوق. قال لها: نعم، انهضي الآن واذهبي إلى أمينة... لقد أخذوا زوجها عبد الله. كان دوره هذه المرة.

وانطلقت سيارة الفاركونيت من غير أن تشعل أضواءها.

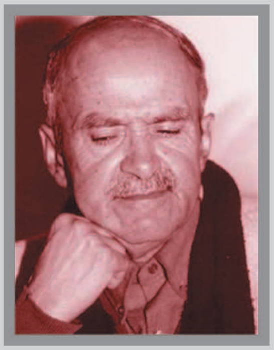
حدث ذلك في زمن كان اسمه الجنرال أوفقير ورجاله.

24/03/1972

أشعل النور في بيت بالعمارة. عاد الرجل ليجلس على حافة السرير قريبا من زوجته ومن ابنه. قالت له: أسمع بكاء آتيا من فوق.

شعر

# وَلَكَ السَّلَام



## العزيز الراحل محمد بنعمارة

عبد الكريم الطبال

أمُحمَّدٌ
أرْثيكَ
أمْ أرْثي الذي يرْثيكْ؟
نجْمُ المنَارَةِ
غَامَ
فَالْتَبَسَ الْيَقينْ
مَاذَا سيُجْدي
أيُّ مِجْدَاف هُنَا
في التِّيهْ ؟
أمُحمَّدٌ
أَنا هَاهُنَا
وَرَقٌ وَرِيحْ
مَا لي بِسَاطٌ
أَمْتَطيه
وَلاَ عَصَا
فَأَشُقُّ هذَا البَحْرْ
أمُحمَّدٌ
يَا بَعْضَ ضَوْءِ النَّايْ
يَبْقى في ظَلام الفَقْد
حَتَى لَوْ يَطُولُ اللَّيْلْ


يَا بَعْضَ ضَوْءِ النَّايْ
يَبْقى في ظَلامِ الفَقْد
حَتَى لَوْ يَطُولُ اللَّيْلُ


أمُحمَّدٌ
يَا بَعْضَ سرِّ الْمَاءْ
يَبْقى في سَحَابِ القَلْبْ
حَتَّى لَوْ يَجِفَّ البَحْرُ
أمُحمَّدٌ
إنْ غِبْتَ عَنَّا
لَمْ تَغِبْ فِينَا
فَأَنْتَ كَمَا نَشَاءُ
نَرَاكَ
في فَرَحِ اللِّقَاءِ
وَفي تَبَارِيحِ الفِرَاقْ
أمُحمَّدٌ
مِنَّا السَّلاَمُ إليْكَ
فِينَا
في "الْحَدَائِق"
في القَصِيدَةِ
في سَمَاءِ الله
طَيْراً عَبْقَرِيّاً
لاَ يمُوتْ.

شعر

# شُرْفَةُ الأطلَسي
# Balcón atlantico



إدريس علوش

أَستندُ على عَينِي
مِنْ هذا الذي لا يرَى
هذا المحالَ الذي يَستَحيلُ
في مُفْتَرقِ الأُفُقِ
غباراً
أو شبَحًا بِلا طَيفٍ
ساعةَ اليقينِ
وجزرًا تنْأَى – هكذا – عن الماءِ
وَتلْعَنُ اليابِسَهْ.. !

يَا أَيُّهَا الأطْلَسِيُّ
يا حَاذِيَ العِيسِ
في منمنماتِ الصَّحراءِ
و بيَارقِ الجريدِ
يَا أَيُّهَا الجوهرُ الملتبسُ
في أوْتَارِ الجَسَدِ
يَا أَيُّهَا الوُجُودُ المحالُ
على تنَاقُضِ
الأشياءِ

يا سبطَ سُلاَلَةٍ تَحْتَمي بِالدَّوَالي
مِنَ الخَرِيفِ وَ الأسطورةِ و الفُصُولِ
وَالحيتانِ وَ المنَارَةِ وَ المرَافِئِ
وَالحُرُوبِ وَ السرَّابِ وَ الذَّاكِرَةِ
والملحِ وَقيْظِ الظَّهِيرَةِ
وشكلِ الأفُولِ
والغُرُوبِ
وَتجاعيدِ الوجْهِ
ومَراسي السفُنِ
والتاريخِ
مَعاً..!

يَا أَيُّهَا الأطْلَسِيُّ
يا حَاذِيَ العِيسِ
في منَمنمات
الصَّحراءِ
و بيَارقِ الجَريدِ
يَا أَيُّهَا الجوهرُ
الملتبسُ
في أوْتَارِ الجَسَدِ

يَا أَيُّهَا العدمُ المبْتَلَى بِفِزْيَاءِ
ذرات تحَاكي الحصْنَ
وعمراناً سَائِباً
يَأْسُرُ الشَّجَرَ
وَفَيْضَ الهَوَاءِ...

مَنْ يَجْرُؤُ عَدَا " دون كيخوت "
أنْ يَسْتَلَّ اسْتِعَارَةَ سَيْفِه
قريبًا مِنْ طَوَاحِينِ العَوْلَمَةِ
وَيُصَارِعَ كُلَّ هَذِه الحضَارَاتْ .. ؟؟
حَدَّثَنِي نَقَّارُ الوَقْتِ في غَفْوَةٍ
وانْسَابَ في السؤَالِ
يَذْبَحُ عقَارِبَ سَاعَتِه
ليسَ بِالحرُوبِ وَحْدهَا يجْبى الكَائِنُ
كانتْ يَافِطَةُ الجُرْحِ إلى جوَارِي
مُعَلَّقَةً في تَلِّ السَّمَاءِ
فيمَا السَّلَامُ نَدِيمِي
ظَلَّ مَشْدُودًا إلى اللاَّمُتَنَاهِي
يَنْفُضُ غُبارَ الأزمنة
عن طائرِ الفينيق
وَعَنْ حَوَاشِي فَرَاغٍ
توغلتْ في الهدْمِ
والوِشَايَةْ..!

أحْتَاجُ الآنَ
لخطواتٍ تهجُرُني نَحْوَ المدَى
لِسَاحلٍ يَشُدُّني إلَى البَحرِ
ومَدِّ المحيطَاتِ وَ شوَاطِئِ
تصعقُ العَيْنْ
بلمعانِ الفَيْرُوزِ
وَوَمِيضِ المرْجَانِ
لمسْكَنٍ صَغِيرٍ في بَطْنِ الحوتِ
يجوبُ مَتَاهَاتِ الكونِ
وَأرْخَبِيلاتِ تَحْتَ المتَخَيَّلِ
على التيهِ في مجهولِ

أحْتَاجُ الآنَ
لخطوات تهجُرُني
نَحْوَ المدَى
لسَاحلٍ يَشُدُّني إلى
البَحر
ومَدِّ المحيطاتِ
وَ شوَاطِئ
تصعقُ العَيْنْ

الخرائطِ
وثمالةِ الجغرافيا..!
لامْرَأَة
تَسْتَوْطِنُ الحوَاسَ
وَتقْبَعُ هادئَةً في شُرْفَةِ الأطْلَسِيِّ
تَنْسجُ مِن خصْلَاتِ شَعْرِهَا
أوْتَارًا لِنَبْضِ الموسيقَى
وَتحْضُنُ الكَأسَ بَيْنَ حلَمَتَيْهَا
سَاعَةَ الإفْتِتَانِ
تُشْعِلُ لـ " إيروسَ " الشَّمْعَ
في كُلِّ لَيْلَةٍ
وَتهِيمُ في عَرَائشِ العَرَاءِ
حُورِيَةً تَرْقُصُ

..حَدَّ الهذَيَانِ
عَلَّ الذِّئْبَ يَغْفُو في فَرْوِهِ
وَيَنْسَى إشَارَاتِ المرُورِ
وَدُولاَبَ الشُّؤُونِ المعْتَمَةِ
في سجِلِّ القِيَامَةِ
وَمَسَالِكِ مَمْلَكَةٍ مُفْتَرَضَةٍ
في أسْرَارِ الغَرِيزَةِ
وَدَمِ البَقَاءْ ... .../.

# شعر

## القفص



أميـنـة المـريـنـي

"نزوحاً من فتنة الظلِ..."

سَكَبتُ بوحيَ ثجَّاجاً على الورقِ

فأورق الحبرُ من آهي ومن حُرقي

من كانَ مثلي على الآبادِ في قفصٍ

بالٍ صقيلِ غريبِ الغوْرِ والغسقِ

يُفَجِّرِ البحرَ من جنبيه مصطخبا

ويركبِ الوجدَ توّاقاً إلى الألقِ

تضيقُ صفاتي بلون الترابْ

وتتسعُ المفرداتُ لشوق الإيابْ...

ولابد من خطوة لاحتواءِ المَدَى..

ومِن فكرةٍ تنتشي كالندى...

أطل على عطشِ الطين من أُفْقِها...
وأُنبتُ في الروح من مائها...
روضَة تتقمصُني.. في اليبابْ..
****

هنا في سديم دروبي
أَلُفُّ بِخُرْمِ المدارْ
تدور أنايَ على نونه
ليلَهُ والنهارْ...
وأرسبُ في قعرِ طيني
بقايَا غبارْ...
ورجَع نحاسٍ...
تُرَقِّصُه الريحُ...
دعْها حبيبي...
لتحفرَ اسمَ الغريبِ
على قفصٍ من نضَارْ..
وما يفعل القيدُ... ما يفعل الوقت
يهزمه ظلٌّ هذا الجدارْ...
****

هنا فيه أخفي منَ الحُلْم
نورسةً للرحيل
وفجراً يُهيئني لنزوحِ عَصِيٍّ...
طويل........ طويل.........
هنا فيه أرسم وجهي المحالَ الذي أشتهيهْ...
ولونَ وشاحي الغريبَ الذي أصطفيهْ...

******

أنـا من أتـى من أقـاصي اليبـابِ
سُلالـةَ ظِلّ على شجرِ الحـالمينْ...
وسِرْنـا نُعلِقُ هـامـاتِنـا بين مـاءٍ وطينْ...
ويرفلُ في حلْمنـا
النجمُ والبحرُ
والشرقُ والغربُ
لا شرقَ لا غربَ لا نجمَ
غيرُ الذي سكبَ الوقتُ في القفصِ اللَّوْلَبِيّ الحزينْ...
*******

لنـا فيـه أمسٌ بعيدٌ
ويوم وحيد وغدْ...
نسافر فيه إليه ومنه على رَعْشَةٍ في الجَسَدْ...
ونسهر فيـه مع العـابرينَ...
على تلـة الذاكرهْ.......
لنسلوَ مـا يفعلُ السيفُ
بـالوجـهِ والخـاصِرَهْ...
وقد نملأُ الكـأسَ أنشودةً من بَرَدْ...
فنمضي ولا يرتوي من نداهـا أحدْ...
*******

ونخضَرُّ........ نصفرُّ سنبلةَ للرياحْ..
فيرتطِم الصمتُ
فوق الرخامِ المُبَاحْ.......
*********

ولو خُيرَّ الروحُ ما كان في قفص من خرابْ...
يشيعه النجم نحو سريرِ الغيابْ...
ويسكُنُ خلفَ وجوهِ بلَون الفصول...
غريباً......
ليَمْرُقَ في نيزكِ للأفول....
*********

ولو خُيرَّ الرُوح كان رحيقَ عنبْ...
ليُعْرَفَ ما تفعلُ الكأسُ عند الطربْ...
وكان عراجينَ ضوءِ على سُرُرِ للغرامْ..
وكان هديلاً على سِدْرةِ لِليَمَامْ....

********

وروحي أنا سافِرٌ في منافي رؤاهْ...
يُسافِر في نفسه نافِراً في صَدَاهْ...
وينساب منه حنينٌ
كَمَسّ الكمانْ...
هنا أو هنالِكَ يُشعلُ
حِسَّ المكانْ....
وحدسَ الزمانِ
على كوثرِ غارقِ في الصَّلَاهْ

ليَخْرِجَ من ليله والنهار
إلى آخَرَيْنِ وراءَ مَجازِ الستارْ...

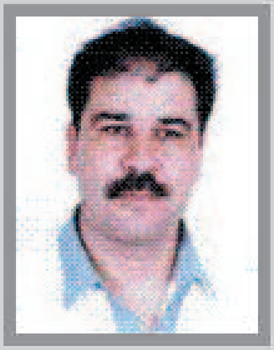
*********

ولي في استعاراتِ روحي
شرابُ الفناءْ...
نديمِيَ ضيفِي على سُفْرَةٍ من ضياءْ.....
وما صَدّنِي عنكَ خالٌ وخدٌ
ولا قفصٌ من دُجىً وزَبَدْ....
وعندي خيالٌ رشيقٌ يفر إليكْ..
ويَسْكرُ بالحسن من وجنتيكْ....
فأرْخِ الحجابَ الذي بيننا
سيخرقُهُ العشقُ في كأسنا
وألقِ قميصَك فوق الجفون
لعليَ أكشفُ سرَّ الفتون.......

إفران - يوم 28 ـ 6 ـ 2009

# في لغتي نمت الصدفة

يحيى عمارة



سلكت روحي طريقا
في صديق يعلن الأسرار ليلا
حولها كان يقول البيت في كل اتجاه.
أنت شمسي في غيوم العين
كلما زاغت يدي عن كأس ظني
صب ظبي ريقه في بئر ذاتي
فاختلجت كلماتي
غيرت فستانها ، عمدا لغتي
فلتشتكي عشقي من الحرف الحرون
ما قرأت الآن من مجراي هو البدء
ياسيدتي
ألهمني حلمك حتى
هتفت صبوته اليوم
ما أروع تلك الهاوية ؟
في لغتي نمت الصدفة
من محفل لقياك
مرة يكبر ريم
بين عشب الصدر وشط الجراح
مرة يبكي حبيبي
عن ذراعي أصبحت مفقودة
وسط حروب باع فجري

ياسيدتي
ألهمني حلمك حتى
هتفت صبوته
اليوم
ما أروع تلك
الهاوية ؟
في لغتي نمت
الصدفة
من محفل لقياك

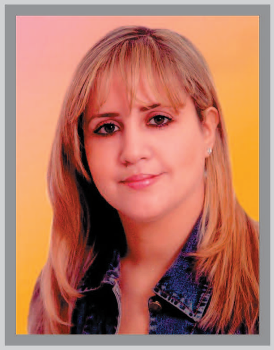
كل جماله فيها .
ليس لي غير صديق
عانق الظل الذي كنت أنا فيه
ولم يترك قميصي لقمة للاخرين
لم يدع أجمل أشعاري
تقدم
قافية لسلاطين يخافون من البرق
لكي يستنشقوا بحرا بعيدا
عن نخيل .
أو تكن مثل القناع
يرتديه العصر وهما.
هكذا جمجمتي
عرش الركوب
علمتني.
خذ عناقيد الأسى من فقرنا
وزع ظلالك
بين من شردهم ذئب الفلوات .
من دموع الشجر الهارب
فوق سجيل البحار

نقشت عصفورتي
دائرة من مللي
من صخرة الأمس
نقشت تمثالها بالجن
أنت يا زمني،كم كنت من الساجدين
ويحزن لم تكن تعرف
عروش الأمكنة
فبأي الذنب تكذب
ما تبقى من وجودي
أنت سميت حروفا وبغير ماء
وتركت الفوضى سيفا يقطع
بين أطفال بلادي فاكهتي
كانت الموت ترش الطير
بالمعنى لكي يسقط
في منطق منفى الطين
كانت حجب الناس
بسحر الخمر
مثقوبة فكر
بلدتهم ضفدعة خربشت ديوانها
بالساسة
باحتمالات المنجم
مخرت باخرة الذات جغرافية الشعر
لا تكن كالسند باد المندهش
بانكسار النهد في مرآة عفريت
ربما يمنحك الماء هدوء البحر بعد الريح
كي تكتشف الوجد .
أكلتني من فمي قبرة الحلم
وقالت لي خذ الريش من الأنثى
لكي تتنبأ بجحيم فوق أرض
أصبحت من كثرة الغرقى عجوزا
يهرب النورس منها كلما حط أيلول
صراخا في سماء التاريخ
ذلك اليوم ،تشردت على عطر الفراش
كالحصان النافر المجروح من كلكله
الأتي في خمارة امرئ القيس
كنت في أوراق ذهني أقرأ الألغاز
وهي الخنجر الساكن أحشائي
مرة قهوة هذا الفجر يا عاشقتي
كيف يرضى العالم الغافل عن
شهوة حرب
نصفها مجنون
نصفها الآخر مقتول
بين عمر الدهشة والانتظار
وطني يبحث عن موقع
بحره في ذاكرتي
هل بعصا موسى سيلغي
خوفها من ظمأ الأجوبة المستقبلية
أو تقول اخسأ
وكن
جلستنا في كل جمع لايسافر في السؤال .

**شهوة حرب نصفها مجنون نصفها الآخر مقتول بين عمر الدهشة والانتظار وطني يبحث عن موقع بحره في ذاكرتي**

# بِعكس العين

فاطمة الزهراء بنيس



ليس هياما
ما يهمسُ به السرير
في أذن الوسادة
المجلوّة بالجنوح
نحو الأقاصي
هو لسان الليل
يتهجّى
وحشة الغرفة

ليس رذاذا
ما يتراءى
للعطش الراقد
في رحم الشجرة
هو خطأ سماوي
ينسابُ غيما

ليس هواء
ما يتسرّب للعصافير
من خرم أعشاشها
هو صفير الخيل
يجتاح
الكائنات

"ليس هياما
ما يهمسُ به
السرير
في أذن الوسادة
المجلوّة بالجنوح
نحو الأقاصي
هو لسان الليل
يتهجّى
وحشة الغرفة"

الأكثر حلما

ليس هلالا
ما يحجب الشمس
عن زبد البحر
و يوهم الأرض
برونق الكسوف
هو قوس قزح
يرثي
صمت الحقول

ليس رحيقا
ما تنثُرهُ
الورود إذا قطفتْ
هو سؤالها الوجوديّ :
بأيّ ذنب وُئدت؟

Fatima_bennis@yahoo.fr

# تَدَابِيرُ المَدِينَة الزَّرْقَاءْ
## (هُوَ الذي رَأى كُلّ شَيْء)

عبد الحق بن رحمون



إلى الشاعر سعدي يوسف

(فالإله شمش يحب جلجامش
وقد وهبه الحكمة آنو وانليل وايا
وقبل أن تأتي أنت من الجبال
كان جلجامش يراك وهو في الوركاء)
* ملحمة جلجامش

-1-

مَا أقرَبَ الحَيَاةَ فِيكِ لمَّا يَتَكَلَّمُ المَاءُ،
قومِي يَا فَرَاشَةَ الجِبَالِ واحْضُنِينِي فِي بَهَاءِ الحَيَاةْ
مَا أبْعَد مَسَافَةَ الحُبِّ، تَجِدُهَا بِمَلمَسِ
غَصَّةِ نَجْمَةٍ فَيْحَاءْ. تَسَبَّحُ مِنْ مَوْقِعِهَا.
أيُّ صَوَابٍ تَقْتَرِفُهُ العَيْنُ إنْ خَلعَتْ عَنِ البَهَاءِ
أزْرَارَ قَمِيصِهَا وفِي اليَدِ حَشِيشَةٌ حُقُولِ حَجَرِ البِدَايَةِ.

مِنَ الصَّخْرِ تَنْهَضُ. وَفي الاكْتِشَافِ المُبْهِرِ تَتَّضِحُ الكَثِيرُ مِنَ الأعْشَابِ.
كُنْتَ طِفْلا قَبَضْتَ بِإِصْبعِكَ عَلى مَنْبَعِ قِطَافِ عِنَبٍ،
غَرَسْتَهُ أعْلى مِنَ الهواءْ.

–2–

الرَّمَادُ يَتلوَّى فِي مَرْحَلةِ ظَاهِرَةِ التَّكْوِينْ وَتَتبَدَّى
شَعْبِيَةُ جَوَاسِيسِ تَخَفَّوْا وَرَاءَ صَخْرِ هَرِمٍ، آيِلٍ لِلسُّقُوطْ

–3–

الأزرقُ انْشِرَاحُ لِصَدْرِ شَاسِعٍ. وَمَوْقِفٌ يُبْهِرُ تَحَوُّلاتِ صُرَّةِ نَفْحِ الهَوَى
عَلى جِسْرِ هَذِهِ الدَّائِرَةِ التِي بَيْنَّنَا
فِي شَكْلِهَا صُعُودُ الحُروفِ إِلى مَقَامِ التَّجَلِّيَاتْ.

–4–

اسْتَشْرَى بشَفَقِ أعْمَاقِي طَيْفُ رَهْطِ الدَّرَاوِيشِ
وكانَ أنْ أجَابَتِ الرَّقَابَةُ احْتَرَازَهَا
فَقُلتُ لا تَأسَ. اسْكُبْ لنَا خَمْرًا بِمَدِينَةِ الألْوَانْ.

فـ: «خْوان ميرُو»
قِدِّيسُ الألوَانْ، يَحْسِبُ أنَّهُ يَعْصِرُ خمْرًا، وَمِنْ حَيْثُ لَا يُغَامِرُ أَوْ يَدْرِي
حَمَلَ سِلَالَ الْعِنَبِ
وَسَكَبَ لنَـا الأَقْدَاحَ تِلوَ الأقدَاحْ
وَجَـاءَ الفَنَـاءُ مِنَ الأَزْرَقِ القَـاني
وَقـال: لأغْوِينَهُمْ حَتى يَرَوْا الأَزْرَقَ النِّيلِي
..................
أَصَـابَتْهُمُ السَّكْرَةُ. فَجَلسُوا إلى الأَرْضِ
يَتَجَـادَلونَ إلى أنْ ابْيَضَّتْ قَرَارَة نَفْسِهِمْ
ولَمْ يَدْرُوا كمْ سَنَة مَكَثوا يَرْسُمُونَ
ويَسْتَشرِفُونَ السَّمْعَ مِنْ حَـاسُوبِ سِقْطِ المَتَـاعْ.

–5–

مَـا الذِي أفْنَـاك، والفَنَـاءُ مَدَارِجُ، والحُرُوفُ أقوَاسٌ. إنْ لمْ تَكنْ سُيُوفٌ عَلـى رِقَـابِ أدَوَاتِ الانجِذَابِ سَاعَة شَطَحَـاتِ الليْلِ، وَانْسِكَـاب الحَـالِ مِن المُحَـالِ. لا هُوَ نَرَاهُ، وَلا الذَّوْقُ أصَـابَ نِعَـالهُ لِيَتَحَكمَ فِي مَجْرَى الرِّيَـاحِ، ومَنْ دَوخَتْهُ السَّكْرَةُ وَشَطَحَ فِي بَـالِ المُصَـابِ. قلْ لي يَـا هَذَا مَـا أصَـابَكَ أَوْ أرْقصَكَ كالمَخْبُولِ، الذِي لا يُدَاوِيهِ مَذَاقٌ، وَلا يُجْلِسُهُ حَرْفٌ عَلى جَمْرِ، إذاكَ تُقَارِنُ النُّونَ الذِي يَكُونْ أوْ...

-6-

هِيتَ لَكِ (...)
وَشْمَةَ الاخْضِرَارِ عَلى ذَقنِهَا
انْغَمَرَتْ كَنَسْمَةِ تَيارِ نَهْرٍ.
طيْفُ الجَمْرِ عَلى أكتَافِهَا كَوِسَامٍ
انْحَنَى المَاءُ فِي دَفَقاتِهِ؛
تَعَهَدَ بِنَصٍ تَهَدَلَ قَطِيفَةً
بِنَوَامِيسِ قَصِيدَةِ النَّثْرِ،
إذَّاكَ تَنْغَمِسُ مَغْمُورَةً
لِتَترُكَ أقْرَاطَهَا عَلى حَدِّ شَفْرَةِ المَاءْ.

-7-

الرَّمَادُ غيرٌكَ
يَكْتَالُ مِنَ الكُتُبِ المُصْفَرةِ بِالتَّدَابِيرِ الأَوْلِيَةِ فِي صِنَاعَةِ الالكتْرونَاتْ...
بِزِمَامِ الأَبْعَادِ الثَّلاثَةِ، إذْ هُنَاكَ مَنْ يَتَجَسَّسُ عَليْكَ فِي الحُبِّ الرَّقمِي...
أَبْعَدُ مِنَ الأثرِ يُخَرِّبُ حُقُولَ الأوْهَامِ، وَتبْقَى صَخْرَةُ التَّبْويبِ لاخَوْفَ
عَليْهَا فِي عَرْضِ ثَغَرَاتِ نَومِ الفَأرَةِ

-8-

بَلـغَ إلى مَسَمْعي أنَّـهُمْ تَـأمَرُوا عَلـى اللَّيْلِ لمَّـا رَأوْا
فِي عَيْنَيْهَا زُرْقَة تَتَخَطَّى الحِكْمَةَ
وَصُندُوق الايمَـايْل في نَوَافِذِ غُرَفِ الدَّرْدَشَةِ.
لَيْسَ في الأمْرِ سُوء، لمَّـا تَرْكَبُ نَتَـاشَا (*) دَرَاجَتَهَا الـهَوَائِيَة
ثمَّ تَذْهَبُ مَعَ الرِّيحِ تَطُوفُ، وَأنَّ **الله** يَحْمِيهَا.

-9-

المَدِينَةُ الزرقـاءُ
لا أحَد يُشبِهُهَا عَلى نيجَاتِيفِ
جينـاتِ الأحْلام البَنَفْسَجِيَّةِ والفَرَاشَاتِ التَّـائِرةِ
إلا رِوَايَةَ تَرْوِي أنَّ أحَدًا مَا
كَانَ يُصَلي وَيَعْبُدُ **الله** عَلى طَرِيقَةِ الأنْبِيَاءْ
وَرُهْبَـان المَغَـارَاتِ
قدمَّهَا قُرْبَانًا مِنْ غَيرْ شُرُوطْ
إلَى نَبْعِ رَأسِ المَـاءْ.

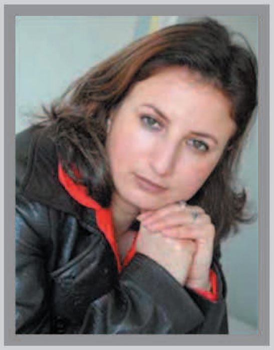
---

نَتاشَا كامبوش(*): فتاة نمساوية ( 18 عاما) تعرضت للاختطاف وعمرها أقل من عشرة سنوات،
قضت ثماني سنوات ونصف في قبو خاطفها السادي «وولفغونغ بريكلوبيل».

قصة

# خبز جرثومي

وفاء مليح



عمري ألف عام.
أقطن مدينة لا تأكل الخبز.
حيث لا موت ولا حياه..
حيث الموت أرض مشاع.
تلك أغنية يرددها ظله كلما سافر ومشى حذو نفسه. يترك ظله ويمشي على الرصيف بخطى مهملة.

1ـ صاد
غامض سفره في الأزقة. في الدروب. في الشوارع. في خرائب المدينة المهجورة. هنا ينتقل من شارع لآخر. هاجس أغنية منسية تحمله إلى برد لياليه. لا يمتلك مفاتيح أمسه ولا حاضره. أما غده فهو في مهب الغيم. هكذا تنصرف أيامه غائمه... غائمه... غائم...ه
يزحف المساء. يرمي على المدينة إيحاء سرياليا. همهمات تشبه همس الأشباح. وشوشات الزمن توحي بالخيبات الصامتة.

**يزحف المساء. يرمي على المدينة إيحاء سرياليا. همهمات تشبه همس الأشباح. وشوشات الزمن توحي بالخيبات الصامتة.**

لا يملك سوى جسده شظايا أحلامه يرتدي قميصا لا لون له. جينزا مهترئا. يتأبط ماسحة الأحذية. يتجه نحو ضواحي المدينة سالكا دروبها. منعرجاتها الوسخة. يطارده رعب يسكن مغاور نفسه المهجورة.
يقترب من بناية خربة يأوي إليها كل جرذ قذفت به الحياة إلى غياهب التسكع والنسيان. يتأمل الأجساد الصغيرة المنبطحة أرضا يبحث عن ركن ينزوي فيه. أجساد هجع الغبار فوقها. غطاها الإهمال. في لحظة صمت. يظهر رجل. ينبر بفظاظة:
ـ نوضو أولاد القحاب..
تسرع الأجساد الصغيرة للوقوف هلعا على إثر الصراخ. ترتبك فرائصهم. في أخاديد وجوههم العاتمة تنام حكايا خفية ومقهورة.

وشوش الرجل إلى أصدقائه يومئ برأسه. ينسحب. نعيب البوم يصدح عاليا في المكان. تعرت الأجساد. يأخذ كل واحد طفلا. يبطحه أرضا. يمرغ أحاسيسه الهابطة فوق جسد صغير. يدوسه بوحشية. يزرع فيه أشواك اللذة المريضة. في فراغ الخرابة رف وجع حزين بأجنحته اللامرئية يرثي صفاقة الحياة.

السؤال يغمر عالمه بالكآبة كلما انتهى من تواطؤ الأجساد. يشعر في الوقت نفسه بالتمرد. كيف يستطيع فتح ثغرة في هذا الحصار المخيم على النفس والجسد؟

الشارع خواء. داخله خواء. ذاكرته خواء. خ.... و.... ا....ء ظله يرافقه صامتا حينا. هامسا حينا آخر. ذرات الغبار تعلو سماءه. الضجة حوله تتخافت. كلب هزيل البنية. ضامر البطن. احمرار يعلو عينيه. يمر بمحاذاة الصبي. نباح وغوات يسبقه. بحركة نصف دائرية من يده اليمنى يجر الكلب إلى جانبه فيخلد للخرس. أخرس تسكن عينيه لا مبالاة عنيفة. متوحشة. لئيمة كلا مبالاة الموتى.

2 ـ باء

وراء هذا الخراب مدينة تصخب وصباح بإشراقته يبعث الصحو في

**يتحدث عن نفسه . تحتبس غصة في حلقه . يتحدث عن الناس الذين يصادفهم . عن أخبارهم . قصصهم . سعال حاد يكاد يخنقه . يدخل في حالة صمت هادر . ينفض عنه صمته .**

النفوس الهاجعة. يتوجه بماسحة الأحذية التي يحملها معه في كل خطوة من خطواته وبين ليله ونهاره. يلتفت يمينا ويسارا. يبحث في أركان الشارع. يحدق هنا وهناك عله يهتدي إلى مكان يمكن أن يجد فيه زبائن كثرين. بعين ثاقبة يراقب الصبي خطوات المارة. يتصيد زبونه بخبرة حياة الشوارع. قد تخطئ فراسته في اصطياد الزبون الأنسب. لكن مرات نادرة يحصل ذلك.

ـ نمسح ليك صباطك أسيدي؟؟

ـ نعم مسح لي مزيان

يدخل في حوار مع الزبون. كأنه معرفة قديمة أو صديق مقرب:

ـ منين نتا؟؟

ـ من واحد القرية بعيدة

يتحدث عن نفسه. تحتبس غصة في حلقه. يتحدث عن الناس الذين يصادفهم. عن أخبارهم. قصصهم. سعال حاد يكاد يخنقه. يدخل في حالة صمت هادر. ينفض عنه صمته. يتحدث عن حكايا أخرى ينسجها من صلصال مخيلته المشتعلة. يتأمل سحنة الرجل. يبدو أن الملل قد تسرب إلى نفسه من حكاياه الرثة. يختم حديثه بنكتة أضحكت الزبون ملء شدقيه حتى دمعت عيناه وبرزت أضراسه المخلوعة. بنتبه الصبي

للفم المهترئ. رعشة هلع تسري في ذاته. يتابع قهقهاته المصطنعة لكي لا يريك الرجل.

على إيقاع موسيقى الراي، يهتز جسد الزبون. يدس يده في جيبه ليخرج عشرة دراهم. يناولها للصبي. تنطلق أسارير وجهه منتشية. ثم يغادر. يغادر إلى ظله العاري.

يتأمل صفوف المارين. في المقهى المجاور. على الطاولة الجانبية تجلس سيدة في منتصف العمر. أنيقة. زينتها صارخة.

- نمسح ليك صباطك ألالا؟؟

تمد رجلها اليمنى. يضع المساحة على الأرض. يمسح حذاءها ذا الكعب العالي. يدور سؤال في رأسه:

- فين شفت هد خيتي؟؟

يتذكر. رآها في ليلة من لياليه السالفة. واقفة بمحاذاة سيارة تكدست فيها مجموعة من الفتيات. ضحكاتهن تملأ السماء. تحدثت السيدة إلى رجل بدين ذي كرش منفوخة. تبين له أنها تفاوضه في الأثمان.

- تفكرتها هي قوادة. يا لطيف؟؟ همس في نفسه وهو ينظر إليها مبتسما.

- أشنو سميتك؟

- سميتي يوسف

- تبغي تخدم معايا؟

يرتبك لسماع عرضها. يتساءل في

**يتذكر. رآها في ليلة من لياليه السالفة. واقفة بمحاذاة سيارة تكدست فيها مجموعة من الفتيات. ضحكاتهن تملأ السماء. تحدثت السيدة إلى رجل بدين ذي كرش منفوخة. تبين له أنها تفاوضه في الأثمان.**

نفسه أين يمكنه أن يعمل معها. تضيف السيدة:

- تجبلي الكْليان ونتهلا فيك.

يومئ برأسه موافقا. تمد له السيدة ورقة نقدية من فئة خمسين درهما. تضيف:

- غدي تبدا معايا من اليوم.

يحتضن الصبي أجره. يغادر السيدة وفرحة تمتزج بضجر لا نهائي تلمع في عينيه.

تأبط لوازمه. بين مجيء وغدوة يتفرس في وجوه المارة والواقفين هنا وهناك. مسافر وعابر زمن. يترك نفسه تمتلئ بحاضرها. يقترب من شاب يسأله:

- نمسح ليك أسيدي؟؟

- بعد مني الزبل....

يجر خطاه إلى جدار حائط البناية القائمة على الرصيف المقابل. يفتح أزرار سرواله ليتبول. ركلة في ظهره تطيح به أرضا. ينهض والبول قد بلل ثوب سرواله. يلعن ويسب شرطي المرور.

يلعنه في نفسه. ابتسامة مرسومة على شفتيه المتعبتين لا تفارقهما. يشعر ببعض التعب والجوع. أشياء أخرى لا يفهمها. يحسها تفقد حياته سلامها الجميل.

3- ياء

بتثاقل مضى على مطعم قريب.

- دارها بك جوع.. نطق صديقه النادل.

واشنو كتعرف على الجوع؟؟. ولد الحرام كيبهدل..

يضحكان. يلتهمان قطع الخبز والمرق المتبل. يغيبان في ضحكاتهما. ضحك. ضحك.مرارة وغثيان. يمسح ما علق من لزوجة الغثيان من على مائدة المطعم. يبتسم لصديقه ثم يغادر.

في لحظات متباعدة تهفو نفسه لأشياء كثيرة لا تطالها. تبقى وترسو في الأعماق كطيور منتوفة الريش عاجزة عن التحليق.

روحه البرية تنطلق وتكتشف مع الزمن ذلك الرعب الذي يطارده.

تتوقف مومس رعناء تقول له بازدراء:

- من أنت؟؟.........

- أنا... أنت...

يمشي على رصيف الشارع بخطى مهملة. طفل نحيل الوجه. لا يبصر. يستسلم لمطر سماء مدينته. يسكنه فرح رمادي كشارع مقفر وأغنية يهمس بها للريح..... للري..... ح. يردد أنا ذاك الصبي.

في لحظات متباعدة تهفو نفسه لأشياء كثيرة لا تطالها. تبقى وترسو في الأعماق كطيور منتوفة الريش عاجزة عن التحليق. روحه البرية تنطلق وتكتشف مع الزمن ذلك الرعب الذي يطارده.

## قصة

# قصيرة تصافح العالم

حسن البقالي



كالمشي على أرض من نايلون، فرحة باستقبال الخطى وممتدة دون هوادة حتى آخر نبتة من عشب القلب، تم اللقاء بيننا.

كانت ساهمة..على الخط الواصل بين عبق الأزقة العتيقة والنسائم الوافدة من جهة الغرب. فكرت في أن عليها ألا تكتفي بالإنصات إلى تفتت حصوات الداخل فيما يشبه تدمير الخلايا، أو استراق السمع إلى العالم، كما لو أنها مجرد حيوان لطيف يجمّل الحياة ويسمها بالدهشة. فخففت إليها أقتحم عزلتها:

– هل تسمحين بدردشة قصيرة مع عملاق بئيس؟

– إذا كان العملاق بئيسا فلا بأس من أن ترفع القزمة من معنوياته.

أجابت باسمة..

وكان ذلك إيذانا بالانخراط في حديث طويل شبيه بمناجاة الأحبة.

> قصيرة وضئيلة في حجم الكف . . بعينين سوداوين واسعتين وصافيتين ، تنثال منهما نظرات بلون الصباح

*****

حين رأيتها أول مرة، خلت أنها دمية هاربة من مصنع ياباني.وبشكل ما، ونتيجة خلل عارض في حسابات الهندسة الآلية وسلالات الروبوتات، لم تتمكن الأشياء من الحفاظ عليها في حضرة الإنتماء، فمشت في الأرض تدشن لفصيلة جديدة من الأحياء.

كانت قصيرة جدا

كأنها نتاج مخيلة مولعة حد الشطط بالتكثيف..

قصيرة وضئيلة في حجم الكف.. بعينين سوداوين واسعتين وصافيتين، تنثال منهما نظرات بلون الصباح

عينين..

كأنهما الأصل

وسائر الجسد مجرد تكملة للتبرير.

كان بيدها قلم تناغيه بأناملها

الدقيقة، ومن جيب قميصها السماوي يبدو الجزء العلوي لورقة بيضاء مطوية على أربع ونائمة في دعة.

قلت:

– قلم في اليد وورقة في الجيب..أهو وعد أم مصيدة؟

أيقظت الورقة من غفوتها وأفردتها قائلة:

– مصيدة؟ ربما..أو ربما قشة من خشاش الأرض أدغدغ بها خياشيم العالم كي أدفعه إلى العطاس..

بدت الورقة مكتوبة بخط رفيع..

في أعلى الصفحة مفتتح حكاية من زمن الطفولة، في شكل مقطع حواري يجمع بين قاض وامرأة قصيرة

" – أنا مْرا قصيوْرة
– ربي خلقك
– أو داري مدِيوْرة
– على قدك
– نضت نشطبها
– من حذاقتك
– ولقيت غريّش...."

وتحت المفتتح نصوص تختلف طولا وقصرا وتحديدا أجناسيا.. نصوص كالمزامير مكتوبة بخط رفيع ينتهي إلى التفتت والانحلال في البياض، قبل أن ينبعث من جديد عبر الأنفاس الأولى لليل حبر جديد.

نظرت إلى صباحة وجهها، وسألت:

– من أنت؟ أقصد ما جوهرك؟

فردت بسرعة بديهة، كما لو أنها تتحسس سؤال الجوهر و الماهية لدى كل استيقاظة:

– أنا .. قصيرة تصافح العالم

– اعتقدت في البداية أنك قصيرة تتلهى عن عزلتها بتفحص أحوال الآخرين..

– هل تدري: لكي تصافح العالم فأنت لا تحتاج إلى كف كبيرة..

كانت باسمة..واثقة وجريئة في تطويق الأشياء بالأسئلة. وجدتني أركز النظر على كفها الصغيرة التي تلامس كفي .. في شفتيها الورديتين وجسدها الضئيل الدافئ : كانت طفلة في خطواتها الأولى المزنرة بالدهشة والرغبة في الاستكشاف..

قرأت:

*****

حصان من فصيلة "البوني" poney صغير بزغب بني ناعم ، غرة بيضاء وقوائم قصيرة كقوائم جحش فرح.. يأتي به صاحبه إلى الحديقة، ويوقفه في طريق الأطفال مثل إغراء لا يقاوم.

**كانت باسمة . . واثقة وجريئة في تطويق الأشياء بالأسئلة. وجدتني أركز النظر على كفها الصغيرة التي تلامس كفي . . في شفتيها الورديتين وجسدها الضئيل الدافئ :**

يركب الطفل على ظهره ويقاد به في جولة عبر مدار الحديقة.

ينزل طفل

ويركب آخر..

ثم أصر الرجل على الركوب..

رجل ضخم الجثة، لفظته حانة مجاورة ورأى أن امتطاء حصان بني صغير الحجم قد يكون أحلى متعة في لحظته تلك قبل انهمار الصحو.

لم تكن ساقاه تقويان على حمله، والكلمات تسقط من فمه مثل زنابير مثلومة العرض.

– اسمع آ لخاوا..غي دورة وحدة.. ونردو ليك.

– لا آ سيدي..الحصان صغير ما غاديش يتحمل ثقلك.

– ياك غي حصان..ما غاديش نركب على أختك..

– اختك هو أنت

واشتعل التلاسن لحظة، يمتح من حنق اللغة خراطيشه..قبل أن يُلجأ إلى الاشتباك الجسدي.

سمع عويل طفل

أنة وردة

وحنحنة حصان

ودعوات للعن الشيطان وضبط النفس..

بدأ الاشتباك يتراخى..تدلت الأذرع جانبا مثل حشرات داهمها الصقيع، وجفت الكلمات على الأفواه..

**بدأ الاشتباك يتراخى . . تدلت الأذرع جانبا مثل حشرات داهمها الصقيع ، وجفت الكلمات على الأفواه . . آنذاك تفقد صاحب الحصان حصانه ، فلم يعثر له على أثر . .**

آنذاك تفقد صاحب الحصان حصانه، فلم يعثر له على أثر..

استغل الفوضى الطارئة وغفلة الكبار، فتسلل مع الأطفال إلى جهة مجهولة.

*****

كانت تتمشى في الشارع، بين السيقان والكعوب العالية، وترصد الأشياء حواليها بافتتان

وقتها تساءلت:

– لماذا كلما رأيت قزما لا أراه إلا في الشارع أو السيرك؟ لماذا لم أصادف أحدهم من قبل موظفا ساميا في إدارات الدولة أو مدير مقاولة أو أمين حزب أو داعية؟

*****

قالت:

(الخوف أصل كل إقصاء

يبني الإنسان جدارات للدفاع والاحتماء، تارة باسم العادي المألوف، وأخرى باسم المواضعات والسواء والمشترك الثقافي..

وأن تكون قزما

يعني أن تشذ عن المألوف

"روبير الصغير" يعرف القزم بأنه "القصير بشكل غير عادي".أما القواميس العربية (خذ المنجد مثلا

أو لسان العرب) فإنها تضيف إلى قياس الأطوال بمثابة معيار حكْما قيميا يقرن القزم بالنذالة واللؤم ..
نحن مستصغرون ما إن تقع علينا النظرة الأولى..
موضوع تهكم أو فرجة أو ازدراء).
كنت أنصت إليها تلقي بزخاتها المبلبلة بين يدي، أعقب بين الفينة والأخرى أو أطرح سؤالا وأتابعها تراقص الكلمات.لم تكن بها مرارة أو حقد بأي شكل..فقط كانت تنهرق أمامي بشهوة عين ماء بين أحجار الجبل..جميلة جدا وعميقة..كأنها الكون مختزلا في رفة عين أو إطباقة شفة أو نقطة واحدة في امتداد البياض..
– يبدو أنك هنا منذ مدة، كيف لم ألتق بك من قبل؟

لم تكن بها مرارة أو حقد بأي شكل. . فقط كانت تنهرق أمامي بشهوة عين ماء بين أحجار الجبل. . جميلة جدا وعميقة. . كأنها الكون

– المهم أنك لقيتني أخيرا
– ولست أعتقد أني سأفارقك.
علت شفتيها بسمة خاثرة وغمرني دفء كبير.

*****

تقول أسطورة الأندروجين إن إنسان بدايات الخلق كان مكتملا يجمع بين الذكورة والأنوثة.
كان قويا بحيث صار مصدر تهديد للآلهة نفسها، فانتهت إلى شطره إلى جنسين.
ما لا تقوله أسطورة الأندروجين هاته، أن إنسان بدايات الخلق..ذاك المكتمل الجبار..
كان قزما.

قصة

# الأُخطبوط

سعيد أحباط



وجه طفولي بملامح هادئة متأملا الأمواج وهي ترسل ذبذبات صوتية إلى الصخور وبين الفينة والأخرى ينقل بصره إلى الأفق الأزرق حيث النوارس تغازل المراكب، ولا يعكر تأمله سوى خشخشة عند موطئ قدميه..... واسترعى الصوت انتباهه فرأى سرطانا ضخما، ولم يكد السرطان يحس بدنو الشاب منه حتى غاص سريعا... إلا أنه سارع إلى مطاردته إلى أن بلغ صخرة تحت الماء، غير أن السرطان كان أسرع منه فغاب عن عينيه، واندس في فجوة تحت الصخرة، وكانت هناك كما توهم الشاب ثغرة واسعة اتخذها السرطان لنفسه ملاذا.

لم يكن الماء الذي تحت الصخرة عميقا فاستطاع الشاب أن يرى الحصي في قراره... فوضع سكينه بين أسنانه،

"وفجأة أحس بأن شيئا قد أمسك بذراعه. فاعترته قشعريرة من رعب غريب لا يكاد يوصف! إنه شيء حي دقيق عريض خشن الملمس بارد،"

وطلع على رأس الفجوة، ثم نزل إلى قرارها إلى أن بلغ الماء منكبيه... لكنه لم يلبث أن رأى عند سطح الماء شقا مستويا يمكن أن تبلغه يده،فقال مع قرارة نفسه إنه قد فرٌ منه فدس يده اليمنى قدر استطاعته داخل الفجوة وأخذ يتلمس جوفها المظلم... وفجأة أحس بأن شيئا قد أمسك بذراعه. فاعترته قشعريرة من رعب غريب لا يكاد يوصف! إنه شيء حي دقيق عريض خشن الملمس بارد، لزج يلتف حول ذراعه العارية الممتدة في أعماق الظلمة، وكان ضغط هذا الشيء كضغط حبل يربط، وحركته لولبية دائمة كمسمار يدار باستمرار! ثم أخذ هذا الشيء اللولبي العجيب يلتف حول معصمه ومرفقه ثم بلغ كتفه في ذلك الحين أحس الشاب بطرف دقيق ينفذ إلى تحت إبطه.

حاول أن يرتد راجعا، لكنه لم يستطيع لقد تجمد في مكانه! وراح يبذل جهد اليأس لكي يخلع ذراعه غير أنه لم يفعل سوى إثارة غضب عدوه الذي أخذ يشتد في التفافه حول ذراعه، لقد كان لدنا كجلد، صلبا كالحديد، بارد كظلمة الليل، وإذا به يخرج من الشق شيء أخر مسنون دقيق ممتداً كأنه لسانه أحس الشاب بأنه يلحس بدنه لحسا، ثم أخذ يلتف عليه وما هي إلا لحظة حتى سرت في جسده قشعريرة من ألم لم يحس بمثلها في حياته، ألم هائل جعل عضلاته كلها تتقلص من شدته!

ثم خرج من شق الصخرة شيء ثالث يتموج كأنما يتلمس طريقه حول بدنه، لم يلبث أن التف إلى ضلوعه التفاف حبل متين... ومن حسن حظه أن هناك بصيصاً من الضوء أتاح له أن يرى هذه الأشياء الغريبة البشعة التي أخذت تلتف عليه!

لم يلبث أن رأى قطعة مسطحة مستديرة ضخمة الحجم ظاهرة اللزوجة قد أطلت من جوف الفجوة، هي منبت هذه الألسنة الخمسة التي التفت عليه ورأى من الجهة الأخرى من هذه القطعة البشعة ثلاث ألسنة شبيهة بالخمسة الأولى ولكن أطرافها كانت لا تزال تحت الصخرة، ورأى في وسط هذه القطعة المستديرة عينين حادتين تنظران، واستقرت هاتان العينان عليه، وحينئذ أدرك أنه الأخطبوط!

والمرء لا يستطيع خلاصا من قبضة الأخطبوط، بل لا تجلب عليه محاولة النجاة غير اشتداد قبضة الأخطبوط عليه، وليس هناك من النجاة إلا وسيلة واحدة، يعرفها الصيادون.... إنهم يعرفون الضربة التي تطيح برأسه وذلك لأن مقتله الوحيد في رأسه، ولقد كان يعرف ذلك تمام المعرفة....

لم يلبث أن رأى قطعة مسطحة مستديرة ضخمة الحجم ظاهرة اللزوجة قد أطلت من جوف الفجوة، هي منبت هذه الألسنة الخمسة التي التفت عليه ورأى

ومصارعة الأخطبوط كمصارعة ثور هائج تقتضي من المرء أن ينتهز لحظة بعينها ليصيب منه مقتلا حينما يحني الثور رأسه للنطاح.... حدق الشاب في الوحش الرهيب وكأنما أحس الأخطبوط بذلك.... فركز عليه عينيه الناريتين، وفي لمح البصر أطلق الوحش لسانه الخامس من الصخرة وأهوى به عليه، فقبض على يده وفي اللحظة ذاتها، مد الأخطبوط رأسه سريعا لكي يطبق بمصاصاته البشعة على صدره! وانقض الوحش عليه، فانقض الشاب عليه بالسكين...

وأخذ الوحش والشاب يميلان مرة بعد مرة، وفي حركة خاطفة كالبرق أغمد الشاب نصل سكينه في تلك القطعة

المسطحة اللزجة، وحفر دائرة حول العينين بأسرع من فرقعة السوط في الهواء ثم انتزع الرأس من مكانه... وهدأ الصراع وتراخت تلك الألسن الملتصقة حول الشاب.... أما المصاصات المصوبة نحوه فقد فقدت قوتها بعد أن زال سر تلك القوة وهوت لساعتها عند الصخرة التي كانت متشبثة بها وغاصت الكتلة كلها إلى قرار الماء، ومع ذلك خشي أن تدب في بدن الوحش حلاوة الروح فينقض عليه مرة أخرى، فتراجع بسرعة لكي يكون بمنأى عن ألسنته الرهيبة، غير أن الأخطبوط كان قد برد برودة الموت.

## قصة

# قلب يتدلى.. !



محمد زيتون

وسط المقاعد المتلاشية، المغمورة في الجليد المتكدس أمامها، كانت المنضدة المستديرة واهنة الكاهل تحت الأكوام المتصلبة، جلية الانحناء بسبب صدأ بني ينفجر من جروح عديدة اعترت، ولاشك منذ زمن، طلاء القوائم الأربع بكثافة.

لقد كانت القوائم على حسب ما تتذكر متساوية في الطول وفي السمك أيضا، وكان طلاؤها أبيض اللون، ثم عوض فيما بعد بطلاء أزرق، ناسب بريق الزليج الذي ظل يتحف سطح المنضدة في العراء باستمرار. لكن الرطوبة التي توغلت في جوف القوائم الحديدية، والاعتلال البسيط الذي ترتب عن ذلك، كان له مفعوله في الإخلال بتوازن السطح.

**"ثم أخرجت يدها الأخرى، عدلت من وضع القفازين في كلتا يديها، ثم ضخت بين قفازي قبضتها كل ما تبطنت رأتاها من بخار، وعاودت"**

– أمازال زليج السطح كما هو؟

تساءلت وأخرجت إحدى يديها من جيب المعطف الأسود، دون أن تصرح للواقفين بجانبها ولو بكلمة واحدة. ثم أخرجت يدها الأخرى، عدلت من وضع القفازين في كلتا يديها، ثم ضخت بين قفازي قبضتها كل ما تبطنت رأتاها من بخار، وعاودت ضخ أنفاس ساخنة بشكل متعاقب، كمن يريد أن يرفه عن نفسه في غمرة الدفء المنعش الذي أغدقت به عليها الثياب القطنية.

– هل نبدأ؟

صاح العامل ثم أعاد استفهامه بإلحاح على مسامع المهندس، فأجابه هذا الأخير:

– هل كل شيء جاهز؟

– نعم سيدي

قبل وقت قصير، كانت قد أغلقت سيارتها، وتقدمت نحو المنضدة الإسمنتية الوحيدة في الساحة، ببطء ودهشة صامتة، وكأنها تتلقف سراب ملامح تتماوج في ثقوب روحها:

– هنا .. أختار...

ورمى أصبعه في اتجاه بياض المركز من دوائر الزليج. بينما تقهقرت خواطرها المنشرحة، وضج الاستغراب في لفيف سذاجتها، وخلدت أمامه بشفاه جامدة وقتا غير يسير، ما كان منه آنئذٍ إلا السعي في محاولة لتغيير وجهة النقاش. لكنه لم ينجح في كسر إصرار لطالما أعربت ملامحها بعفوية عنه، ولو بشكل خفي، فتناول واحدا من دفاترها الموضوعة جانبا وقال:

– سأحلم بإصرار.. و سأحقق كل شيء !

كان الخجل يتقاطر من محياها ممجوجا بخوف وبراءة ظاهرة، وهي تسائله راغبة في استيضاح كل المشاعر التي يستبطنها:

– ثم ماذا بعد؟

– لا أفهم !

– تحلم .. تعمل وفي الأخير؟

–...............

**قبل وقت قصير، كانت قد أغلقت سيارتها، وتقدمت نحو المنضدة الإسمنتية الوحيدة في الساحة، ببطء ودهشة صامتة، وكأنها تتلقف سراب ملامح تتماوج في ثقوب روحها:**

– ماذا؟

– لا تستبقي الأمور يا عزيزتي...

انتبهت إلى أنه لم يقل "حبيبتي" وأنه يقول: "أنا" وتساءلت بعد ذلك طويلا فيما إذا كان ثمة فرق بين "حبيبتي" و...؟ ! لكنها تذكرت أنها دون تفكير قالت متسائلة:

– و أنا ؟

و أجابها :

– أنتِ كل شيء !

فتساءلت:

– و أحلامك واجتهاداتك...؟

– و أنتِ ضمنها!

– ولكنك ...

كادت تقول شيئا لكنها أحجمت، فوضع الدفتر جانبا، وقد تصفح أكثر أوراقه ثم قال:

– لا بد أولا أن أكون.. يا غزالتي!

ثم أضاف:

– لكي أكون جديرا بك على الأقل...

فابتسمت رغم أنه وضعها في الأخير من سياق أولوياته، وازداد وهج الحمرة على خديها، و هي تتأمله، كأنها في ورطة. لقد دغدغتها عبارته، الهامسة، الحنونة،...التي كانت تنتظر أن يقولها.. و أن يكرر مثيلاتها دائما، لكي يشعل شموع الردهات الشاسعة في ليلها، ويفجر ينابيع الحب التي تروي حياض روحها. ولكي تخفف

عن نفسها وعكة الطوق الذي أسرها به، جرجرت لسانها بكلمات هامسة:

– يقولون إن الشمس دافئة دائما.. فوق سرير الكسلاء.

فقهقه عاليا، لكنها لم تفاجأ، و واصلت مبتسمة بعدما عاوده الانتباه:

– يعز علي أن تغرق أسفل الجليد!

– هذا ليس كلامك !

– بل هو كلام أبي.. يكرره دائما .

ثم تساءلت:

– أوليس رأيا سليما؟

– سليم؟ هه !

أضاف ساخرا ثم انصرف إلى داخل المقهى، توقعت أن يحضر صينية الشاي التي تعودا أن يتقاسما أكوابها، ويحضر قنينة الماء التي تؤثث منظرهما في زوايا العيون المترصدة. وتلبث كأي تلميذة تنتظر فارسها، متصفحة دفاترها، أو ساهمة تتبع تقاسيم واحدة من المناظر الخلابة التي تتداخل مؤلفة بساط حلمها. وأناملها تعزف بنشاط إيقاعا هانئ، يتمازج في الغالب و الموسيقى التي تنبعث من بوق المقهى.

كانت لقاءاتهما تكثر، كلما انحدرت الأيام في سلم السنة صوب الصيف. حيث تبدأ مرافق المصطاف تستعد لاستقبال وجوه الصيف الغرباء، لتتداخل ملامحهما في نسيج السحن الشبيهة بسحنتيهما، متنصلة من وجوه المدينة القابعة في السهل القريب، ومن عيونها الجامدة والباردة، والتي يهربان منها إلى أي مكان في فصل البرد الطويل، كلما وجدا فجوة في سلسلة الإكراه.

– سيكون مصطافا رائعا.

قال المهندس، وصوت جرافة أضخم حجما، وأبطأ حركة من كاسحات الثلج الهائلة، تعبد سبيل الصخب في منافذ الفضاء. وهامات الفراغ الشاخصة بين القمم العالية تحتضن صدى الآلة المتهدج. المقهى لا تزال تنتصب جدرانها المتداعية، كخربة أوجعتها قنابل الحرب، غارقة في بياض الثلج. تزيد من وحشة المصطاف الذي أحاله الصقيع والإهمال إلى سفح موحش، يربك ذاكرة من تعود رؤيته، بعين العشق، الذي كانت تدخره في أعطافها.

– سنجعله أروع مصطاف شتوي.

استطرد المهندس، ثم تابع بحماس:

– يا لك من مستثمرة ! فكرتك ستبهج المصطاف صيفا وشتاء، هذا بالإضافة إلى كونه أمر مريح فهو شيء رائع !

لقد ظلت صامتة تحدق في الشلال المتجمد، وأشجار البلوط والأرز

> كانت لقاءاتهما تكثر ، كلما انحدرت الأيام في سلم السنة صوب الصيف . حيث تبدأ مرافق المصطاف تستعد لاستقبال وجوه الصيف الغرباء ، لتتداخل ملامحهما

الشاهقة أسفل و طأة الثلج.. تلتفت جهة الصخرة السوداء الهائلة خلف الحاجز الشجري، حيث ينتهي ممر المقهى المحجر، الممر الذي طالما مشيا فوقه، متماسكين: تراه مازال صامدا في الاتجاه عينه أسفل صفحة الجليد؟

لحسن الحظ لم يكن متاحا أمامها إمكان التقدم لإلقاء نظرة على بقعة القعر، خلف الصخرة السوداء. البقعة المغمورة الآن بالثلج.. التي طالما التأما بأنس في حضنها، وتقاطرت الطمأنينة من وجهه العرق منتشية بصخب في بركتها، كما تهاطلت وعوده:

– كرامتي امتهنت ...هناك !

غمغمت وهي تتراجع رفقة المهندس، والتفتت من فورها لتتأكد من المسافة الفاصلة بينهما مخافة أن يسمعها. ثم مدت طرفها عبر إفريز الشرفة المتداعية، وقد وقفت بين باقي أطلال المقهى، و كأنها تسلم بإمكان تأمل معالم الحمرة المغمورة الآن بسروال الثلج، في قعر الهوة ، بشكل أجلى من ذي قبل. و كلماته تتفتت كالملح السائل فوق دثار جرحها، وشفاهه تتمادى في فرقعة الوعد، بعد الوعد، من إسطبل جمجمته القابعة في لجج النوايا الحامضة.

تتذكر أنها قالت لحظة عاد بالصينية إلى المنضدة إياها:

– كنت أظنك تفضلني على نفسك!

ثم واصلت لحظة شرع يقلب السائل بين الأكواب :

– أنت في مركز العالم.. و أنا في مركز اهتمامك !

فأجابها متسائلا:

– وما الفرق؟

– الفرق يكمن في كوني أخصك بمكانة أعلى !

– روحك؟

– و أكثر !

– امنحيني عقلك فقط.. افهميني !

– لا بد من قطع هذه الأشجار... أصر المهندس

ولم يقل لها قط "أتزوج بك !" فتلمست له الذرائع. فالرجال لا يفشون بواطن أسرارهم، وأرضية الوضع كانت أشبه فعلا بصفحة ماء. لذلك كان الانشغال بأمر الزواج فعلا بمثابة خطو مجازف نحو الغرق. لكن الذين من حولها لا حظوا ما انضرم في سلوكه من اختلال، وقد غادر بغتة أرشيف مواعيدها، تاركا في بطنها روحا تتطلع لبطاقة اعتراف. ورغم أن أعناقهم كانت تشرئب لتتلصص باستمرار عليهما، إلا أنهم رفضوا الإدلاء بأقوالهم إلى جانبها.لم يكن

" غمغمت وهي تتراجع رفقة المهندس، والتفتت من فورها لتتأكد من المسافة الفاصلة بينهما مخافة أن يسمعها . ثم مدت طرفها عبر إفريز الشرفة المتداعية، وقد وقفت بين باقي أطلال المقهى، "

من السهل عليها قطع حبال الثقة التي كانت تشدها إليه، حتى بعد أن اكتشفت أن وعوده مجرد أكوام هباء تتساقط في رمضاء الحنث، وأنها طول الوقت كانت تستدرج بغباء لغير لذتها، و أصبع يتكئ بإصرار فوق مركز الزليج من المنضدة.

– أعرف أنك تضعين دماء عروقك في هذا الاستثمار.. لكنني أؤكد لك أنه لابد من قطع هذه الأشجار...

أكد المهندس، فأجابته:

– افعل ما شئت.. ولكن وفق ما اتفقنا عليه.

– ولكن؟!

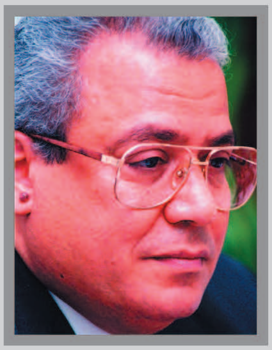
– لا أريد استثناءات .. الطبيعة هي الطبيعة. والشجرة الواحدة ليس من السهل تعويضها !

ثم ارتمت خلف مقود السيارة، مسحت وجه ابنتها في الصورة، أدارت العجلات، وغادرت المصطاف، ودمعات تتقاطر من عينيها !!!

# حوار

## الدكتور جابر عصفور
## واقع الثقافة العربية وآفاقها وتحديات العصر*

حاوره حميد لحمداني
ويحيى بن الوليد



د.جابر عصفور

**تقديم:**

هذا الحوار الذي أجريناه مع الدكتور جابر عصفور في القاهرة يعتبر حسب تقديري من بين أهم الحوارات التي أجريت حول أوضاع الثقافة في العالم العربي والإسلامي بعد 11 سبتمبر.

وإذا كان موضوع هذا الحوار يركز على الجانب الثقافي في العالم العربي، والى حد ما في العالم الإسلامي، فإنه مع ذلك يربط بين هذا الجانب وبين الهويات والثقافات الأخرى، والظروف المتأزمة للعلاقات بين الشرق والغرب، وخاصة التأثيرات السيئة التي تركها التدخل الأمريكي والانحياز الواضح للسياسة الأمريكية لغير صالح القضية الفلسطينية، والهيمنة الإعلامية، وتعميم مفهوم الإرهاب على حركات المقاومة في فلسطين وفي غيرها.

على أن هذا الحوار كشف على لسان جابر عصفور بالخصوص، أهمية توجيه النقد الذاتي، وضرورة إعادة النظر في قيمنا وتصورنا لبعضنا البعض وللحضارات الغربية، والبحث عن المعادلات الصعبة للمساهمة في معترك الحياة المعاصرة دون تعصب أو تطرف، وذلك من أجل درء المخاطر الجدية المحدقة بالعالم العربي والإسلامي على السواء.

ولا أنسى أن أوجه خالص الشكر والتحية لمجموعة من الشباب الباحثين المغاربة الذين ساعدوا بوقتهم وجهدهم في تخريج هذا الحوار من التسجيل الصوتي إلى الكتابة، رغم الصعوبة البالغة لهذه المهمة بسبب ضعف التسجيل في كثير من أجزاء الشريط. ولقد كان من الضروري أن أعيد الاستماع والمقارنة مع النص المستخرج مرات عديدة من أجل ضبط العبارات مراعيا في ذلك مسألة أساسية: مطابقة المكتوب مع المنطوق شكلا ومضمونا، حرصا على آراء وأفكار الأستاذ جابر عصفور والمحاوريْن له على السواء.

حميد لحمداني

---

تنويه : يحتفظ هذا الحوار براهنيته. حيث تعذر صدوره قبل هذا التاريخ. لأسباب خارجة عن إرادة المجلة. فالاعتذار و الشكر واجبان للدكتور جابر عصفور و لمحاوريه الأستاذين حميد لحمداني و يحيى ابن الوليد.ينشر هذا الحوار بعد استشارة د.جابر عصفور و موافقته.

* * *

## نص الحوار

■ حميد لحمداني: الأستاذ د. جابر عصفور: إننا مسرورون بإنجاز هذا الحوار اليوم معكم، ونريد أن يكون موسعا وشاملا ودالا، في هذه اللحظة الحرجة التي يمر بها العالم العربي، وخاصة في ظل التغيرات العالمية الحالية بعد أحداث سبتمبر. إنها وضعية تستدعي إعادة النظر في كل شيء؛ في الهوية وفي الثقافة وفي التاريخ وفي التعامل مع الآخر، بحثاً عن آفاق المستقبل ومساهمات الأفراد والجماعات في العالم العربي والإسلامي...

وإذا تأملنا في الوضع العربي على الخصوص، نجد هيمنة حالة انتظار مرعبة تسود كل القطاعات، الثقافية والسياسية والدينية والعلمية... حتى مشروعاتنا التحديثية التي بدأت بعضُ البلدان تشرع فيها باتت في مهب الرياح: من نحن الآن؟ وما هي هويتنا الثقافية وما هو تاريخنا الحقيقي؟ وهل نحن قادرون على استيعاب الدور الذي ينبغي أن نقوم به لنساهم في تصحيح وضع عالمي بدأ يعرف الكثير من الانحرافات: انحرافا في وضع المفاهيم، في

بخصوص سؤالك عن قيمة الثقافة العربية عالميا، أظن ـ وبصراحة ـ أن هذه القيمة ليست كبيرة، وذلك بسبب اللُّطَخ السوداء



حميد لحمداني

الإعلام، في بناء العلاقات مع الآخر، في حقوق الإنسان، في حرية الشعوب واستقلالها؟.

لذا فسؤالي الأول يتحدَّدُ كالتالي: ما هي القيمة التي تمثلها الثقافة العربية الآن في هذه اللحظة بالنسبة للعالم ككل؟ : بالنسبة للعالم الغربي أولا، ثم بالنسبة لبقية الثقافة الإنسانية عامة.

■■ جابر عصفور: أشكرك على هذه الفرصة الجميلة للحوار والحديث؛

بخصوص سؤالك عن قيمة الثقافة العربية عالميا، أظن ـ وبصراحة ـ أن هذه القيمة ليست كبيرة، وذلك بسبب اللُّطَخ السوداء التي لُطِّخ بها وجهُ هذه الثقافة، سواء من المنحرفين من أبنائها، أم من المتربصين بها من أعدائها في الخارج،وخاصة العناصر الصهيونية التي لها نفوذ كبير في مراكز الإعلام الغربي.

والمؤكد الآن، أن الغرب العادي والرسمي ينظر إلى الثقافة العربية نظرة متوجسة، تنطوي على قدر كبير من الشكوك والهواجس. وهذه النظرة أصبحت لها تجلياتها المتعددة، على اختلاف وسائل الإعلام ووسائطه، نجدها في الكتب، كما نجدها في المسلسلات التلفزيونية والأفلام على السواء.

لكن، ولحسن الحظ، هذه اللطخ السوداء التي أسهمت في تشويه صورة الثقافة العربية، لم تلطخ هذه الثقافة كلها بالسواد، فهناك بقعٌ مضيئة، تجد من يقدرها حق قدرها، ومن يعْرفها، ومن يذكر- ليس فقط - دورها في التاريخ، ولكن إنجازها في الحاضر وإمكانيات تزايد إنجازاتها في المستقبل.

وليست جائزتا نوبل "لنجيب محفوظ"، و"أحمد نهيل" إلا بعض العلامات على الجانب الإيجابي الذي نراه حاضرا في كتابات المستعربين، الذين يفضلون كلمة "مستعربين"، وينفرون من كلمة "مستشرقين"، خصوصا بعد الزلزال الذي أحدثه نشر كتاب "إدوارد سعيد" "الاستشراق". هذه مجموعة من التيارات القليلة، هذا صحيح، لكنها موجودة وتسعى لإقامة حوار مستمر وبنّاء مع الثقافة العربية. وإذا كان الإعلام الغربي العام، يركز على تلك اللطخ السوداء التي صنعها المتطرفون من العرب المسلمين، وضخم فيها الصهاينة في الغرب، فإن الجوانب المضيئة والمشرقة، من صورة **الله** القائمة، يرعاها العالم باحترام. ولكي تزداد إضاءة، ينبغي أن نعمل جاهدين، وأن نقوم بعملية نقد مزدوج؛ لأنفسنا أولا، وللآخر الذي يسهم بمعنى ما أو بغيره في تشويه صورتنا.

**وأتصور أن على الثقافة العربية خصوصا في هذه المرحلة الانتقالية الحاسمة من تاريخ البشرية أن تقوم بمراجعة جذرية لمقولاتها وإلا ستتقهقر كثيرا، - أكثر مما تقهقرت - عن ركب الحضارة العالمية.**

وأتصور أن على الثقافة العربية خصوصا في هذه المرحلة الانتقالية الحاسمة من تاريخ البشرية أن تقوم بمراجعة جذرية لمقولاتها وإلا ستتقهقر كثيرا، - أكثر مما تقهقرت - عن ركب الحضارة العالمية.

للأسف ! لا تزال هناك مجموعات وحكومات تدفعنا إلى المزيد من التأخر، ولا تزال أصوات دعاة الاستنارة والتقدم والحرية والعدل الاجتماعي، محصورة في هوامش غير فاعلة، لكن إذا لم يتغير هذا الوضع، وإذا لم تقم الثقافة العربية والإسلامية بمراجعة جذرية حقيقية، فالمخاطر أكبر بكثير من أن يتخيلها عقل.

■ **يحيى بن الوليد:** إذا سمحتم دكتور! وعلى ذكر "إدوارد سعيد" نحن نعرف مدى اهتمامكم بهذا المفكر البارز، وإشاراتكم المتكررة

إليه في كتاباتكم، وكل ذلك في إطار تشديدكم على ما يعرف "بنظرية الخطاب ما بعد الكولونيالي" ونعرف كذلك أنكم كلفتم بإنجاز مقتطفات من كتابات "إدوارد سعيد" حتى يتم إخراجها في إطار كتاب جديد.

صحيح أننا لا يمكن أن نختزل أو نلخص الثقافة في "إدوارد سعيد"، لكن مع ذلك يلح علينا السؤال: كيف تنظرون إلى رحيل "إدوارد سعيد"؟ وما مدى تأثير هذا الحدث على الثقافة العربية، خصوصا في هذا الفضاء العالمي؛ فضاء المواجهة: مواجهة الآخر، والكشف عن أقنعته الكولونيالية؟

■■ **جابر عصفور** : وفاة "إدوارد سعيد" خسارة كبيرة للثقافة العربية، خصوصا في علاقتها بالعالم الغربي، لأن "إدوارد سعيد" هو واحد من مجموعة قليلة من العرب الذين ينطوون على هويات مزدوجة أو الهويات القاتلة على نحو ما أسماها، وهناك عدد قليل من العرب أتيح لهم أن يعيشوا في الثقافة الغربية، وأن يكتبوا فيها وأن يصبحوا بمعنى أو بآخر من أبنائها.

"إدوارد سعيد"، أمريكي الجنسية، موجود في الثقافة الغربية، ومحسوب عليها مثل: "أمين المعلوف" ومثل

**"إدوارد سعيد" ظل دائما متمسكا بجذوره العربية بشكل عام، والفلسطينية بشكل خاص. ودأب يدافع عن هذه الجذور ويؤكدها. وكان يمتلك قدرة نقدية فريدة، هي هذه القدرة النقدية المزدوجة إذا صح التعبير.**

غير "أمين المعلوف" من الكتاب بالفرنسية، "إدوارد سعيد" ظل دائما متمسكا بجذوره العربية بشكل عام، والفلسطينية بشكل خاص. ودأب يدافع عن هذه الجذور ويؤكدها. وكان يمتلك قدرة نقدية فريدة، هي هذه القدرة النقدية المزدوجة إذا صح التعبير.

فهو لم يكن يتوقف عن نقد ثقافة الآخر، خصوصا في جوانبها المتعلقة بالهيمنة والسلطان، وكتابه "الاستشراق" أو "الثقافة والإمبريالية" أو غير ذلك من الكتب، تعبير عن محاولة مستمرة لتفكيك آليات الهيمنة الفكرية وكيفيات الأدلجة التي يتحول بها الشرق من مكان فعال ومؤثر في التاريخ، إلى وهم خيال. وكان "إدوارد سعيد" لا يكف عن نقد هذه الثقافة الغربية،ـ وفي الوقت نفسه ـ لا يكف عن نقد الثقافة العربية. ولذلك بقدر ما كان ينتقد "ريكن" مثلا في الفترة "الريكانية" و"جورج بوش" وقبله "كلينتون" لم يكن يتوقف عن نقد "عرفات" ولا عن التطبيقات، أو المواقف السياسية التي كان يتخذها "عرفات" أو السلطة الفلسطينية. هذا هو الأساسي جدا في "إدوارد سعيد"، لأنه كان يمارس ببراعة منقطعة النظير وبعبقرية فذة هذا النقد المزدوج. وإلى جانب

ممارسة النقد المزدوج، كان عارفا تماما بهذه الأسرار التي تستطيع أن تمكنه من مخاطبة العقل الغربي والوعي الغربي، لأنه كان يعرف تماما الأوتار الحساسة التي إذا عزف أو لعب عليها أحدثت تأثيرا كبيرا. - ولا غرابة والأمر كذلك - أن يُكتَب عن "إدوارد سعيد" عدد كبير من الكتب، باللغة الإنجليزية - أكدت وزنه في العالم الغربي، كما أكدت وزنه في العالم العربي، ولا تنس أنني في النهاية متخصص في النقد الأدبي، "ولإدوارد سعيد" كلام بديع فيما يسميه بالناقد المدني، كان يستخدم هذا المصطلح في مواجهة الأصوليات بمعناها الديني أو الاعتقادي، سواء بمعناها الديني الإسلامي أم المسيحي، أم بمعناها اليهودي، أم بمعناها الاعتقادي الأيديولوجي، إدوارد سعيد كان يؤكد مفهوم الناقد المدني، الذي هو ناقد حر، قادر ومصر على مساءلة كل شيء، في مواجهة الأصولي الذي يحيل أبسط المفاهيم إلى دُوغْما غير قابلة للنقاش أو التفاعل أو المساءلة.

■ **حميد لحمداني**: د. جابر عصفور! في ضوء ما يعيشه العالم العربي، (وأنت أشرت أيضا إلى العالم الإسلامي) من واقع مأساوي بكل معنى الكلمة، باعتبار أن هذا نتيجة مباشرة من نتائج الصراع العربي الإسرائيلي أولا، ونتيجة ثانيا لموقف الغرب، المنحاز وخاصة أمريكا. فهل ترون أن هذا العالم قادر اليوم على أن يجد طوقا للنجاة؟

■■ **جابرعصفور**: طوق النجاة ممكن في كل وقت وموجود في كل وقت، رغم صعوباته، ورغم التحديات الهائلة التي يفرضها، ورغم الشروط القاسية للمواجهة. وعلى من يريد أن يجد طوق النجاة أن يواجه مشاكله، وأن يدرك جيدا طبيعة المأزق الذي يعانيه، وطبيعة المشكلة التي يعانيها. نحن للأسف باعتبارنا أمّة عربية نعيش محصورين بين زوايا ثلاث تجعلنا نعيش في مثلث الرعب المقرون بالتخلف. الأضلاع الثلاثة أو الزوايا الثلاث لهذا المثلث، تساهم فيها حكومات استبدادية عربية لا تسعى لخير شعوبها، وإنما تسعى لحماية مصالحها، الأمر الذي يؤدي بها إلى مزيد من الاستبداد، مهما تقنَّع هذا الاستبداد ببعض أشكال الحلى أو الزينة لتجميل الفساد في الواقع.

الزاوية الثانية من المثلث: هي مجموعات التطرف الديني، سواء الإسلامي أو الديني المسيحي لأن

**طوق النجاة ممكن في كل وقت وموجود في كل وقت، رغم صعوباته، ورغم التحديات الهائلة التي يفرضها، ورغم الشروط القاسية للمواجهة.**

التطرف معْد، وهي المجموعات التي تعمل على تدمير الدولة المدنية والمجتمع المدني، وتسعى إلى إقامة دولة دينية. ولو نجحت هذه المجموعات ستكون نهاية الحضارة العربية بازدهارها وتسامحها.

لأن الدولة الدينية التي يدعون إليها- والتي حققوها في بعض الأحيان - هي دولة قائمة على التعصب والدولة التي تقوم على التعصب من الطبيعي أن تستأصل العناصر التي تختلف معها، فلا مجال للاختلاف مع فئة ترى نفسها تنوب عن الإله، وتحتكر معرفة المقدس ولا تسمح بالاختلاف.

الضلع أو الزاوية الثالثة وهو زاوية مزدوجة: فيها المصالح الأمريكية، والصهيونية والإسرائيلية، وللأسف هذه المصالح تتحالف الآن، وبأشكال متعددة، ومراوغة مع الحكومات المستبدة القائمة - رغم ما تدعيه من شعارات الإصلاح والديموقراطية والحرية - لأنها ديموقراطية أشبه بديموقراطية التنوير بين الفرنسيين، الذين وصفهم وتحدث عنهم "تودوروف"، فعندما كانوا يتكلمون عن الحرية الدينية، ويتحدثون عن العدالة، كانوا يقصدون عدالة الجنس الأبيض فقط، وليس عدالة السود أو الصفر، فهؤلاء في نظرهم ليسوا بشرا لتنطبق عليهم مفاهيم الحرية، والعدالة، والمساواة. و في تقديري هذه الزوايا الثلاث: استبداد بعض الحكام العرب من ناحية، وخطورة التطرف الديني من ناحية ثانية، والتحالف بين الولايات المتحدة، أو اليمين الحاكم في الولايات المتحدة، والمجموعات الصهيونية المتمركزة في إسرائيل وفي غيرها، هو الذي يجعلنا نعيش حالة من الإحباط الدائم، وحالة من التبعية الدائمة. ويبدو أنه لا أمل لنا، إلا بكسر الطوق الحديدي الذي تصنعه زوايا هذا المثلث.

وفي تقديري إننا إذا استطعنا أن نقلل حدة الاستبداد على مستوى الحكومات المدنية، ونتسع بأفق الديمقراطية إلى أبعد حد ونؤكد وجود المجتمع المدني ودوره في تأسيس قيم التقدم وترسيخها في الوعي ماديا ومعنويا، يمكننا القول إن هذا هو "الأمن". لأننا إذا وسعنا دائرة الديمقراطية وتمكنّا - من خلالها - من القضاء على فساد هذه الحكومات - أو على الأقل - أنقصنا منه إلى أبعد حد، فإننا في هذه الحالة يمكن أن ننجح في مواجهة خطر التطرف الذي زاد بسبب الأمية الثقافية بالدرجة الأولى، وبسبب الإحباط الاجتماعي والسياسي والأزمات الاقتصادية.

**إذا استطعنا أن نقلل حدة الاستبداد على مستوى الحكومات المدنية، ونتسع بأفق الديمقراطية إلى أبعد حد ونؤكد وجود المجتمع المدني ودوره في تأسيس قيم التقدم وترسيخها في الوعي ماديا ومعنويا،**

فإذا أنت، باختصار، أبطلت العلة أبطلت المعلول، وعندئذ يمكن أن يكون تأثير هذا الغول الأمريكي الإسرائيلي أقل وطأة، فطوق النجاة موجود في تقديري، وهو موجود في أن نعمل على دعم الدولة المدنية، وتقوية المجتمع المدني؛ ودعم الدولة المدنية لن يأتي إلا بمزيد من العناصر المدنية التي تجعل من هذه الدولة دولة حديثة، تمارس الديموقراطية، وتسمح للآخرين بممارسة حرياتهم، وتحقق هامشا كبيرا وأفقا واسعا من العدل الاجتماعي. وهذه هي البداية، وما سوى ذلك فرار من مواجهة المشكلة الحقيقية التي تؤرقنا جميعا،و تجعلنا نرى أشياء مخيفة لم تكن تحدث من قبل، لأنه لم يسبق أن أحكم الطوق الخاص بأضلاع هذا المثلث، كما هو حاصل في وقتنا الحاضر.

■ **حميد لحمداني** : الوضعيتان في العراق وفي فلسطين تمثلان حالة استعجالية، ما رأيكم في هذه المرحلة القاسية ؟

■■ **جابر عصفور** : حالة العراق هذه علامة كبيرة على مأساة العرب "المحدثين"، شأنه شأن حالة فلسطين لأن العراق وفلسطين ليسا سوى بثور لجروح موجودة في الجسد نفسه. الجسد أصلا فيه تقيحات، لكن بعض هذه التقيحات أكبر من غيرها، وهي التي انفجرت فكانت فلسطين أولا، ثم العراق ثانيا.

ولو تأملت الموقف، ستجد أننا لا نبرح مثلث الرعب الذي تحدثت عنه، فمن الذي صنع مأساة العراق؟ حكم مستبد فاسد وصل بهذه الدولة الغنية القادرة التي كان يمكن أن تكون دعما للعرب في معركتهم من أجل التقدم، ومن أجل الحرية والاستقلال. فبدل أن يحدث ذلك نهبت ثروات العراق وأنفقت في مغامرات فردية، وكان من نتيجة هذا الحكم الاستبدادي الفظيع، أن يتحول إلى ذريعة لدخول الاستعمار الأمريكي في العراق، وبدأت الكارثة في العراق، ولن ينتهي الوضع المأساوي في العراق قريبا، وإنما سيظل هذا الوضع لسنوات عديدة في تقديري، لأن العراق في حالة أشبه بحالة الحرب الأهلية وستظل كذلك إلى أن تتغير الأحوال في الجسد.

ولهذا أقول: إن حل المأساة العراقية، مرتبط أيضا بخارج العراق، لاحظ أن بعض الذين يغتالون الناس في العراق يأتون إما من خارج العراق؛ من الدول المجاورة، أوهم عراقيون يجدون الدعم من الخارج، وسواء كان الأمر متعلقا بهؤلاء أم بجنود الاحتلال فهم قتلة، وأزمة العراق لذلك

> **"ودعم الدولة المدنية لن يأتي إلا بمزيد من العناصر المدنية التي تجعل من هذه الدولة دولة حديثة ، تمارس الديموقراطية ، وتسمح للآخرين بممارسة حرياتهم ، وتحقق هامشا كبيرا وأفقا واسعا من العدل الاجتماعي . وهذه هي البداية ،"**

لن تحل فقط من داخل العراق، وإنما ينبغي أن تحل أيضا بتوافق الخارج الذي يساعد الداخل، على أن يبرئ جرحه في هذه اللحظة التاريخية الحرجة.

■ **حميد لحمداني** : قبل الحديث عن ضرورة التمييز بين القتل والمقاومة نريد الحديث عن فلسطين، فما رأيكم في هذه القضية الكبرى أيضا؟

■■ **جابر عصفور** : فلسطين كما فقدها العرب، وأرجو أن تكون قد قرأت، وشاهدت رواية "إلياس خوري" "باب الشمس" وشاهدت الفيلم الجميل الذي أخرجه "يسري نصر الله" عن هذه الرواية، والتي تتكرر فيها جملة مهمة جدا في الرواية، وفي الفيلم: "نحن لا نعرف قيمة الأشياء إلا بعد أن نفقدها".

ففلسطين كانت بين أيدينا، ولكننا نحن الذين أضعناها، وبعد أن أضعناها عرفنا قيمتها، ولكننا لا نعيدها بالطريقة الصحيحة، وإنما نظل أسرى لمجموعة من القيود والعوائق التي تجعلنا أبعد ما نكون عن تحريرها. والآن القضية ليست قضية تحرير، وإنما هي الحفاظ على هذا الكيان الهش: المسمى بالدولة الفلسطينية، وأنا أظن أن الاتفاقيات الدولية يمكن أن تحافظ على هذا الكيان الهش نوعا ما. لكن المشكلة لم تحل ولن تحل ما دمنا نحن العرب في هذا الوضع المهين وضع تبعي.

**ففلسطين كانت بين أيدينا ، ولكننا نحن الذين أضعناها ، وبعد أن أضعناها عرفنا قيمتها ، ولكننا لا نعيدها بالطريقة الصحيحة ، وإنما نظل أسرى لمجموعة من القيود والعوائق التي تجعلنا أبعد ما نكون عن تحريرها .**

■ **حميد لحمداني**: في هذا الوضع المأساوي، ما هي الحدود الفاصلة بين مفهوم الإرهاب والنضال ضد الاستعمار؟ وهل ترون أن تصور الغرب موحد في هذا الصدد؟ خصوصا وأنكم أصدرتم كتبا، تتحدث عن هذه المشكلة.

■■ **جابر عصفور**: الإرهاب ممكن أن يكون إرهاب فرد وأن يكون إرهاب جماعة، وأن يكون إرهاب دولة: فرد يمارس إرهابا ضد فرد، وجماعة تمارس إرهابا ضد فرد، أو جماعات، دولة تمارسه ضد دول أفقر وأضعف، أو ضد المجموعات والأفراد. والإرهاب هو فعل الرعب الذي يعطى المغتصب حق، أن يظل الشيء المغتصَب ملكا له لا ينازعه فيه أحد، أو أن يغتصب حقوقا جديدة ليست له، وهو قائم أصلا على ظلم، وعلى التسلط، وعلى نوع من الجشع الذي لا يشبع من استغلال الآخرين.

على العكس من ذلك فالجهاد، لا يتأسس إطلاقا على جشع أو استغلال، أو ظلم وإنما يتأسس على قضية عادلة، وهو الجهد المنطقي والإنساني، الذي يمكن أن يقوم به

فرد أو جماعة أو أمة لاستعادة حق مسلوب، أو لتأكيد حق يتنازع عليه؛ وتجد الأمة أو يجد الفرد، أو تجد الجماعة نفسها في موقف الدفاع عن هذا الحق العادل، أو المطلب العادل، فتجاهد لكي يتحقق.

ولذلك فالفرق بعيد جدا، بين الجهاد والإرهاب. لكن للأسف هناك طرفان يخلطان الأمر: الطرف الأول: هو الولايات المتحدة والقوى الاستعمارية التي تصور حركات المقاومة على أنها حركات إرهاب، وفي تقديري: هي ليست ذلك بالتأكيد، لأن الإرهاب الحقيقي هو ما تمارسه إسرائيل على الفلسطينيين العزل، حيث تجد كل الصفات الخاصة بالإرهاب موجودة: الاستغلال، البشاعة في العنف الإنساني وعدم الرحمة، وإلى آخر بقية الصفات.

أما في حالة الجهاد، فتجد حتى فكرة افتداء النفس، من أجل العدل المضيَّع أو الحق المفقود لاسترجاعه وإذا كانت الولايات المتحدة الأمريكية، تخلط دائما بين الاثنين، وتطلق على المناضلين، والمقاومين صفة الإرهاب، فبالمناسبة هناك أيضا بعض الطوائف تمارس الإرهاب باسم الإسلام - وتقتل المسلمين الأبرياء، والمواطنين العزل في العراق فهؤلاء لا ينبغي أن نضعهم في خانة



يحيى بن الوليد

**"الإرهاب الحقيقي هو ما تمارسه إسرائيل على الفلسطينيين العزل، حيث تجد كل الصفات الخاصة بالإرهاب موجودة: الاستغلال، البشاعة في العنف الإنساني وعدم الرحمة، وإلى آخر بقية الصفات."**

الجهاد إذا أردت أن تجاهد في العراق، جاهد ضد المحتل، لكن لا تجاهد ضد العراقيين العزل وتغتالهم، أو تخطفهم، أو تخطف غيرهم من المواطنين الأبرياء.

■ **يحيى بن الوليد**: في هذا الصدد، إذا سمحتم دكتور! الواقع الثابت، هو أن كلمة "إرهاب" هي المتداولة، والمنتشرة بشكل كبير، حتى أنها تحاول أن تضم الجميع وهذه المسألة ترجع إلى هيمنة "المعجم الأمريكي"، وهو معجم له صلة بالقرارات الإدارية والعسكرية إلى غير ذلك، وأحب أن أنتقل إلى مستوى آخر، مع البقاء دائما في إطار الإرهاب: أنتم تصدرون عن الواجهة الثقافية في مواجهة الإرهاب، وكتبتم كتاب "التعصب" وكذلك كتاب "الأدب في مواجهة الإرهاب" سؤالي هو: إلى أي حد يمكن القول إن الأدب - طبعا انطلاقا من رؤية النقد أو الناقد - يمكن له أن يواجه النزعة إلى التطرف التي تمتلك خطابا منتشرا، خطابا ممتدا داخل شرايين المجتمع وأوعيته.

■■ **جابر عصفور**: كلامك فيه هنا قضيتان: القضية الأولى: هي قضية الأدب ومقاومة الإرهاب والقضية الثانية: هي ما هي إمكانية أن يمارس الأدب تأثيره في القضاء على نزعة الإرهاب وأنا أقول هل يمكن أن

يبلغ تأثير الأدب من القوة إلى درجة أن يكون ناجعا في القضاء على الإرهاب. أرى أن الأدب بطبيعته ضد الإرهاب. وحتى ذلك الأدب الذي ليس الإرهاب موضوعا مباشرا له هو ضد الإرهاب بشكل غير مباشر؛ لأنه إذا كان الأدب في النهاية، هو التجارب الجمالية، التي ترتقي بوعي الإنسان، وتنقله من مستوى الضرورة، إلى آفاق الحرية، فالأدب بهذا المعنى، هو ضد أي فعل من الأفعال التي تشوه الحضور الإنساني النبيل، بما ينطوي عليه من قيم الحق، والخير وما إلى ذلك.. بالتأكيد.

لكن الأدب لا يكتفي بهذه الدرجة غير المباشرة، وإنما يضيف إليها، الدرجة المباشرة، فيصبح أدبا مقاوما، يصبح أدبا مقاوما للاستعمار في فترات الاستعمار، ويصبح المستعمر موضوعا مباشرا في الأدب، ويصبح مقاوما للإرهاب الديني وقت الإرهاب الديني، ويصبح مقاوما للاستبداد السياسي، عندما يزيد الاستبداد السياسي، وهذا النوع من الأدب، يكتبه كتاب على درجة كبيرة من الجسارة، وهم يعرفون المخاطر التي يمكن أن تنجم عن مواجهة هذا الإرهاب أدبيا. نحن في "مصر" اغتيل "فرح فودة"، وسكين صدئة، دخلت في رقبة "نجيب محفوظ"، في الجزائر: لا يوجد "عبد القادر علولة" وحده، وإنما عشرات من أسماء المثقفين والكتاب الذين قتلوا؛ وقل نفس الأمر في الذين ماتوا في سجون الاستبداد السياسي، فأنا رأيي كما أقول: الأدب بطبيعته هو نقيض للإرهاب، ومواجه له على نحو غير مباشر. كل الأدب. لكن الأدب إلى جانب هذه الدرجة غير المباشرة عنده درجة المباشرة، التي هي درجة المقاومة، التي هي التصدي المباشر، لثلاث حالات: حالة الإرهاب الديني، حالة الاستعمار، حالة الاستبداد السياسي. وهذه هي الحالات البارزة، وهناك حالات أخرى، لكنها أقل وطئا. ليس من المصادفة أن يكون أكثر الناس الذين يتعرضون للإرهاب هم الأدباء أو المثقفون بشكل عام، لأنهم يقومون بفضح الآليات الأيديولوجية الزائفة للمُرهِبيين وقائمة الاغتيالات كثيرة في العالم العربي. لكن! هل الأدب وحده، يستطيع القضاء على الإرهاب؟ بالقطع لا. بسبب الأمية المنشرة وبسبب ما تسميه بالأجهزة الأيديولوجية للدولة "التصوفية" للأسف، وبسبب الأجهزة الأيديولوجية للمجموعات الموازية للدولة المدنية، والمعادية لها، والتي تريد أن تقوضها لتقيم

> **إذا كان الأدب في النهاية، هو التجارب الجمالية، التي ترتقي بوعي الإنسان، وتنقله من مستوى الضرورة، إلى آفاق الحرية، فالأدب بهذا المعنى، هو ضد أي فعل من الأفعال التي تشوه الحضور الإنساني النبيل،**

الدولة الدينية، وبسبب الأيديولوجية الاستعمارية أيضاً، التي تصنع لبسا بين الإرهاب وبين الجهاد، وبين الإرهاب والمقاومة... إلى آخره. هكذا يلتبس الأمر، وهكذا نعود مرة أخرى، لزوايا المثلث "الوهمي" الذي تحدثت عنه سابقا.

■ **يحيى بن الوليد:** في السياق نفسه،وحتى نبقى في نطاق الأدب، فالملاحظ أن نظرية الأدبي الإسلامي (وأنت لديك إشارات فقط لهذه النظرية)، لا تتأسس على أساس معرفي، أو أساس جمالي، وإنما تتخذ من الأدب مجرد وسيلة، أو ذريعة لأشياء أخرى، وهي كذلك تتأسس على مفاهيم محددة، بعضها مستمد من كتاب "السيد قطب" "معاني في التاريخ". في هذا الصدد، كيف تنظر - باعتبارك ناقدا بارزا، إلى نظرية الأدب الإسلامي؟ علماً بأن النقد الذي وجه إليكم، هو أنكم كتبتم عن نقاد داخل "مصر"، دون أن تتوقفوا عند "السيد قطب".

■■ **جابر عصفور:** فيما يتصل بنظرية الأدب الإسلامي، رأيي شخصيا، أنه لا توجد نظرية للأدب، أو نظرية للنقد الأدبي تنتسب إلى دين أو إلى قوم. أنا لا أعرف نظرية أدب إسلامي ولا نظرية أدب مسيحي ولا نظرية أدب يهودي ولا نظرية أدب بوذي، أنا لا أعرف هذا.

■ **حميد لحمداني:** هناك نظريات أدبية ماركسية؟

■■ **جابر عصفور:** الماركسية أمر سنناقشه لاحقا، النظرية لا تنتسب إلى هوية دينية أو هوية قومية أصلا، فأنت لا تقدر أن تقول: نظرية أدب عربية في مقابل نظرية أدب إنجليزية أو نظرية أدب جرمانية... لأنه، سيختلط مفهوم الهوية القومية هنا بالنزعة العرقية ونصبح في مجال الأيديولوجيا وليس في مجال النقد الأدبي.

النظرية هي مجموعة من المفاهيم، والتصورات المتناسقة والمتجانسة التي تسعى لأن تفسر وتوضح ماهية موضوعها ومهمته وخصائصه النوعية التي تتجلى في أدواته؛ فالنظرية لا توصف إلا بما هو عنصر تكويني أساسي فيها، فنحن عندما نقول مثلا: النظرية البنيوية؛ فذلك لأن البنية هي العنصر التكويني الأساسي الحاسم في النظرية البنائية، وعندما نقول التفكيكية: أو التفكيك، فلأن مفهوم التفكيك مفهوم أساسي وحاسم فيها وتتبلور حوله النظرية، وحتى عندما نقول: النظرية الماركسية، فنحن نقصد أن أفكار "ماركس" نفسها حول البنية التحتية والبنية الفوقية وعلاقات البنية

> **"** لنظرية لا تنتسب إلى هوية دينية أو هوية قومية أصلا ، فأنت لا تقدر أن تقول: نظرية أدب عربية في مقابل نظرية أدب إنجليزية أو نظرية أدب جرمانية . . . لأنه ، سيختلط مفهوم الهوية القومية هنا بالنزعة العرقية **"**

الفوقية بالبنية التحتية والقوانين التي تحكمها من منظور المادية التاريخية، أو المادية الجدلية، هي العنصر الحاسم الذي يجعلنا نقول: إن هذه النظرية ماركسية.

وفي الحقيقة، ومع ذلك، أنا شخصيا أتشكك في استخدام نظرية ماركسية، لأنه – في تقديري – النظرية حتى لا تنسب إلى الشخص، أقول مثلا: المادية الجدلية أهلا وسهلا، أو أقول المادية التاريخية أهلا ومهلا، لأنها ليست من صنع "ماركس" وحده، وإنما هي من صنع مجموعة كبيرة من المفكرين. ولهذا يقال: إن النظرية لا وطن لها، لأن البنيوية إذا افترضنا أنها ولدت في "موسكو" سنة 1905م، ووجدت في "جنيف" مع محاضرات "دوسوسير"، ثم انتقلت إلى "تشيكوسلوفاكيا" مع مدرسة "براغ"، ثم الولايات المتحدة الأمريكية بهجرة الذين كانوا في "براغ" من أمثال "ياكبسون" وأمثاله، ومن الولايات المتحدة الأمريكية بعد انتهاء الحرب، واستقرار الأمور إلى "فرنسا". فأنت لا تستطيع أن تقول إن "فرنسا"، هي التي أحدثت النظرية البنيوية، ولا "تشيكوسلوفاكيا" هي التي عملت النظرية، ولا حتى "موسكو" ولا حتى "جنيف" التي كان منها "دوسوسير"

**"فالنظرية لا وطن لها، لأنها من إنتاج علماء متعددين، من أقطار متعددة وعبر أزمنة مختلفة وتصوغ في النهاية كيانا، وهذا الكيان لا ينبغي أن ينسب إلى دين،"**

الذي يقال إن البنيوية تعتمد على نظريته اللسانية، فالنظرية لا وطن لها، لأنها من إنتاج علماء متعددين، من أقطار متعددة وعبر أزمنة مختلفة وتصوغ في النهاية كيانا، وهذا الكيان لا ينبغي أن ينسب إلى دين، فإذا نسبته إلى دين، فإنك دخلت في مرحلة القداسة، وأول شرط من شروط النظرية، أنها تقبل المساءلة، وكيف تضع الديني في موضع المساءلة؟ هذا لا يمكن، أما القومية فتدخلنا في مجال الأيديولوجيا والحماسة الوطنية، فتصبح خارج منطقة المساءلة أيضا، ولهذا فما يقال عن الأدب الإسلامي لا معنى له، لأن مفهوم "الأدب الإسلامي" من حيث هو تنظير عند "السنة" سوف يكون مختلفا – بالضرورة – عما هو عليه عند "الشيعة"، ثم عما هو عليه عند "المعتزلة"، ثم عما هو عليه عند الأزارقة أو الإباضية. ففي الواقع لسنا هنا إزاء نظرية إسلامية، وإنما إزاء نظريات إسلامية، وفي النهاية، العيب الموجود كامن في التبعيض، أو التبعيضات التي تتكون على هذا النحو، لذلك لا يمكن أن توجد نظرية تنبني على أساس ديني، أو على أساس قومي أو عرقي.

■ **حميد لحمداني:** الأستاذ جابر ما

دمنا نتحدث عن الجانب الثقافي الآن، ما هو في نظركم دور المثاقفة، في هذا السياق الحالي الذي نعيشه في العالم العربي والإسلامي وأشير هنا بالتحديد إلى دوركم في تدبير المشروع القومي للترجمة. وما هو السبب الذي بدأنا نركز فيه على برامج الترجمة والنقل من الآخرين، أكثر من التركيز على برامج الخلق، والابتكار الخاص؟

■■ **جابرعصفور** : إذا كنا نعني بالمثاقفة التفاعل الثقافي الذي ينبغي أن يحدث بيننا وبين العالم، فهذا معنى سليم، وأنا معه تماما شريطة أولا: أن نتعامل مع العالم كله وليس مع بعضه، وألا نقع في المركزية مرة أخرى: لأننا قد عشنا لعقود، ولا نزال أسرى المركزية الأوروبية الأمريكية. انتقلنا من أوروبا إلى الولايات المتحدة الأمريكية، ولم يختلف الوضع، لذا ينبغي أن تكون عملية المثاقفة هذه، شاملة للعالم كله، بعيدا عن المركزية، وأنا أعجب إلى الآن لماذا لا تتفاعل الثقافة العربية تفاعلا كبيرا مع الثقافات اللاتينية؟ ثم مع الثقافات الآسيوية؟ وفي الثقافات الآسيوية، والثقافات اللاتينية، والإفريقية من الغنى والثراء ما يعود علينا بالنفع، وما يجعلنا نستطيع تقديم حلول

**فلتكن المثاقفة بمعنى التفاعل بين ثقافات العالم ، كل العالم ، وليس بعض العالم ، حتى نخرج من أسر المركزية الأوروبية ، هذا هو الشرط الأول . الشرط الثاني: أن يكون هذا التفاعل ، تفاعلا نقديا ،**

غير تقليدية لمشكلاتنا. على سبيل المثال استطاعت "ماليزيا" أن تصنع في عشرين سنة معجزة اقتصادية، وأصبحت من الدول الأساسية في العالم، شأنها شأن "كوريا" وغيرها. فلماذا لا نستفيد من هذه التجارب؟ ففي أمريكا اللاتينية أعمق نقد وجه إلى المركزية الأوروبية، حتى هؤلاء الذين يتحدثون عن دور الدين في تكوين الشعوب، لماذا لا يستفيدون من لاهوت التحرير في أمريكا اللاتينية.

فلتكن المثاقفة بمعنى التفاعل بين ثقافات العالم، كل العالم، وليس بعض العالم، حتى نخرج من أسر المركزية الأوروبية، هذا هو الشرط الأول. الشرط الثاني: أن يكون هذا التفاعل، تفاعلا نقديا، بمعنى أنك لابد أن تُخْضِع كل ما تأخذه من العالم، للمساءلة النقدية، بحيث لا تتحول إلى تابع، وإنما تتحول إلى مشارك في الإنتاج. لأنك عندما تريد الإنتاج بصورة واعية، فأنت مشارك في الإنتاج بمعنى أو بآخر، ويضيف نقدك الإيجابي لعملية إعادة الإنتاج ما يقربها إلى درجة كبيرة من صفات الإنتاج.

الشرط الثالث: أن يكون هذا التفاعل منحازا - بمعنى من المعاني - لمصالحك الأساسية في هذه المنطقة،

ولذلك فأنا أعجب مثلا، لمن يهتمون كثيرا "بالعولمة"، ويتحمسون لها، ناسين أنه في مقابل "العولمة" هناك ما يسمى بمفهوم "التنوع الخلاق" "التنوع الثقافي الخلاق"، وهو مفهوم يتيح للدول المماثلة لنا الحفاظ على هويتها الثقافية، بطريقة منفتحة، ودون القضاء عليها تماما، كما تهدف العولمة. بهذا المعنى فالمثاقفة مسألة ضرورية تماما، وإذا كنت أتحدث عن المثاقفة من حيث هي عملية تفاعل، فذلك يعني أنني أتحدث عن علاقة تتكون من طرفين طبعا، لأننا إلى الآن لا نزال الطرف الأضعف، فينبغي أن نأخذ ما لدى الآخرين من جوانب قوة، ولهذا، أنا شخصيا جاهدت طويلا إلى أن أسست ما يسمى "بالمشروع القومي للترجمة" وفيه كل ما أتحدث عنه: الابتعاد عن المركزية الأوروبية... ولهذا استطعنا أن نترجم عن حوالي ثلاثين لغة من لغات العالم، وأن نترجم إلى العربية - للمرة الأولى - عن الصينية، والسواحيلية والهوسة من اللغات الإفريقية، والآسيوية، التي لم يكن أحد يسمع عنها، وأنا أظن أن هذه الترجمة ينبغي أن نكثر منها، وللأسف!! كل ما يترجمه العالم العربي أقل بكثير جدا ما تترجمه "إسرائيل"، فالكارثة أن كل ما يستخدمه العالم العربي أيضا من أوراق في الطباعة يوازي فقط ما تستخدمه دار نشر كبيرة في فرنسا من ورق. نحن في حالة معرفية مزرية فلنترجم بأقصى وأكبر قدر ما نستطيع، وطبعا عندما نترجم ينبغي أن نحكم نفس القواعد الأساسية في عملية التفاعل الثقافي:

أولا: أن ننفتح على العالم كله.

ثانيا: أن نضع كل شيء موضع النقد، أن نختار ما يترجم دون أن نغفل بالطبع الأصول التي قامت عليها النهضة الأوروبية؛ ولهذا، أنا استغربت كثيرا ما جاء على لسان صحفي في جريدة "أخبار الأدب" يتساءل: لماذا نترجم "أصل الأنواع" لتشارلزداروين"، وهذا الرجل، أو هذا الشاب، وهو أديب واعد على أي حال - لا يدرك الأهمية التي يحتلها "تشارلز داروين" في الفكر العالمي. وللأسف لا توجد ترجمة عربية كاملة قبل الآن لكتاب "داروين"، فمنذ فترة بعيدة جدا ترجم "إسماعيل مظهر" بعض أجزاء الكتاب، ونحن الآن ترجمنا الكتاب كاملا في حوالي تسعمائة صفحة، والمترجم ظل يعمل في ترجمته عشر سنوات. فالترجمة مهمة جدا لتأسيس نهضة جديدة. لكن الترجمة ليست بديلا عن الإبداع؛ بالعكس، الترجمة تشجع على الإبداع،

**" وإذا كنت أتحدث عن المثاقفة من حيث هي عملية تفاعل، فذلك يعني أنني أتحدث عن علاقة تتكون من طرفين طبعا، لأننا إلى الآن لا نزال الطرف الأضعف، "**

لأنك عندما تضع هذه المترجمات أمام العقل العربي، وتدفعه إلى أن يقرأها ويتأمل فيها ويناقشها فهو يفكر ويتفاعل وينتج بسبب هذا التفاعل فكرا جديدا، وإبداعا جديدا موازيا. فالترجمة لا تعني الاستغناء عن الإبداع، بل بالعكس، أنا أعتبرها خطوة مساوية وموازية للإبداع. والدليل على ذلك بسيط: إن الأمم التي تزداد فيها حركات الترجمة، هي التي تزداد فيها حركات الإبداع، والعكس بالعكس.

■ **يحيى بن الوليد**: إذا سمحتم، بالنسبة لمشروع الترجمة، الذي تتحدثون عنه، هل كان في مستوى الطموح الذي كنتم تتوقون إليه؟.

■■ **جابر عصفور**: نعم كان في مستوى الطموح الذي حلمت به، وسأقول لك: أنا كتبت أكثر من بحث في الموضوع، وكنت أضع في هذه البحوث مبادئ "المشروع القومي للترجمة" وفلسفته، حتى أن هناك دراسة منشورة في "أوراق ثقافية" اسمها "نحو مشروع قومي للترجمة". ولو قرأت هذه الدراسة ستجد حوالي سبعة مبادئ تحكم المشروع القومي للترجمة الآن، مثلا: أن تترجم الأصول، أن تكون معاصرا، أن تتباعد عن المركزية الأوروبية، أن تترجم عن اللغات الأصلية وليس عن لغة وسيطة، فنحن لا نترجم عن لغة وسيطة إطلاقا، وبالإضافة إلى هذا: أن تكون عربيا.

ولهذا ستجد في "المشروع القومي للترجمة" مترجمين من المغرب ومن تونس ومن لبنان ومن سوريا ومن العراق ومن مصر، لأنه مشروع عربي، وهذا التعدد يحقق توازنا في المشروع، لأنه إذا كان هذا الجزء العربي، وهو "مصر الأنجلوفونية"، فإننا نجد الناطقين بالفرنسية والناطقين بالإيطالية في أقطار عربية أخرى، وهكذا يحدث التكامل، وهذا التكامل يؤثر على حركة الترجمة ايجابيا.

■ **حميد لحمداني**: ما هي آخر كلمة يمكن أن تقولها في نهاية هذا الحوار، وتكون موجهة بالتحديد للمثقفين العرب.

■■ **جابر عصفور**: والله! هل هي كلمة فقط ؟ ... هي كلمات، ففي الفم ماء كثير، لكن! دعني أقول أولا: إنه علينا أن نفكر بجدية في حلول غير تقليدية لمشاكلنا، إذا ظللنا نفكر بالأساليب نفسها وبالطرق نفسها لن نتقدم كثيرا، ولذلك فقد أعجبتني كلمة قالها الأمين العام لمنظمة الأمم المتحدة، منذ فترة: "إن علينا أن نبحث عن خرائط عقلية"، ورأيي، أن هذه الكلمة جميلة جدا، فعلينا أن

> **"علينا أن نفكر بجدية في حلول غير تقليدية لمشاكلنا ، إذا ظللنا نفكر بالأساليب نفسها وبالطرق نفسها لن نتقدم كثيرا ، "إن علينا أن نبحث عن خرائط عقلية" ، جديدة"**

نبحث عن خرائط عقلية جديدة، وأنا أكدت هذه الكلمة في مقدمة ترجمة كتاب "التنوع الثقافي الخلاق"، وأشرت إلى ضرورة البحث عن خرائط عقلية جديدة، وأضفت إليها، أننا نحن المثقفين العرب، علينا أن نبحث عن حلول غير تقليدية، وأن نمضي في دروب غير تقليدية، وبالتأكيد سوف تتكشف لنا آفاق باهرة واعدة إلى أبعد مدى.

■ حميد لحمداني: ماذا تقصدون، "بغير تقليدية" ؟

■■ **جابر عصفور** : غير تقليدية... على سبيل المثال نحن حتى الآن نصر على مجموعة من الشعارات، منها مثلا : تلك التي نفرق فيها بين "رجعي" و"تقدمي"، ونستبقي لوازم هذه الصفات كما هي، مع أن الأمور قد تغيرت كثيرا، ولم تعد تقبل هذه القسمة. الذين آمنوا بالفكر الماركسي لا يزالون يؤمنون به كما هو، من دون حتى أن يدركوا، أن الفكر الماركسي في العالم قد تغير تغيرا جذريا. وللأسف! التغير دائما يأتي من الخارج، وعندما يتغير الخارج نبدأ نحن من الداخل.

علينا أن نختبر مقولاتنا، لأننا قد نكتشف أن هذه المقولات، تنطوي على نوع من التعصب ومن الأيديولوجيا،

"علينا أن نختبر مقولاتنا ، لأننا قد نكتشف أن هذه المقولات ، تنطوي على نوع من التعصب ومن الأيديولوجيا ،"

مثلا علينا أن نفكر في وسائل جديدة للنشر؛ بحيث لا نعتمد على الحكومة دائما، ولا نعتمد حتى على الكتاب في شكله التقليدي باستمرار، ومع نسبة الأمية الكبيرة عليك أن تفكر، لا في شكل الكتاب المطبوع وحده، وإنما في شكل الكتاب المسموع، الذي يمكن أن يسمعه الأمي الذي لا يقرأ. هذا ما أقصده بالوسائل والأساليب الجديدة على سبيل المثال.

الأمر الثاني: هو أن نكف عن القول، بألسنتنا إننا نحترم الاختلاف، ونحن مع الاختلاف قولا وليس فعلا، بمعنى إذا جئنا إلى الممارسة الفعلية تحول المختلف عني وعنك إلى عدو ينبغي أن يستأصل وأن يقصى. وإلى الآن نحن المثقفين العرب لم نتعلم بعد معنى أن نحترم اختلافاتنا، وأن نحترم المختلف عنا إلى الآن! ومن هنا تأتي الاتهامات التي تصل إلى درجة التخوين أو إلى درجة التكفير؛ وأتصور، أن هذا النوع من لغة الاتهام الذي لا يزال شائعا، هو تعبير عن خلل،

وعن صدع كبير يفصل بين ما نقوله وما نمارسه بالفعل.

الأمر الثالث: يا ليتنا نفرق بين الخلافات البسيطة، والخلافات الجذرية، لأني أرى أحيانا جعجعة ولا

أرى طحيناً، وأرى معارك لفظية كبيرة جدا، ولا أساس لها، لتكن المعارك النظرية والجدال حول قضايا كبيرة، حول أسئلة كبيرة، معارك فكرية حقيقية، لأنه إلى الآن اختفت من حياتنا المعارك الفكرية، وتحولت المعارك إلى معارك صغيرة جدا.

## ملحق

### الدكتور جابر عصفور

مدير المركز القومي للترجمة بالقاهرة.

أمين عام المجلس الأعلى للثقافة بمصر (1993 - 2007).

مفكر، باحث أكاديمي، ناقد أدبي.

مواليد 25 مارس 1944 بالمحلة الكبرى بجمهورية مصر العربية.

دكتوراه الدولة من قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب بجامعة القاهرة.

أستاذ النقد الأدبي بكلية الآداب بجامعة القاهرة.

أستاذ زائر للأدب العربي وللنقد الأدبي بالجامعة في الولايات المتحدة الأمريكية واليمن والسويد والكويت.

عضو مستشار بعدة هيئات أدبية وثقافية وتحكيمية بالعالم العربي.

**من إصداراته:**

الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، 1974.

مفهوم الشعر؛ دراسة في التراث النقدي، 1978.

المرايا المتجاورة؛ دراسة في نقد طه حسين، 1983.

الإحيائية والإحيائيون، 1990.

قراءة التراث النقدي، 1991.

التنوير يواجه الإظلام، 1992.

محنة التنوير، 1992.

دفاعاً عن التنوير، 1993.

هوامش على دفتر التنوير، 1993.

أنوار العقل، 1996.

آفاق العصر، 1997.

نظريات معاصرة، 1998.

زمن الرواية، 1999.

ضد التعصب، 2000.

مواجهة الإرهاب: قراءة في الأدب الروائي، 2003.

أوراق ثقافية، 2003.

الرهان على المستقبل، 2004.

غواية التراث، 2005.

دفاعاً عن المرأة، 2007.

رؤى العالم: عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، 2008.

نقد ثقافة التخلف، 2008.

نحو ثقافة مغايرة، ترجمة، 2008.

دراسات

# المشـرق المتخيّـل
# تحولات تذاوت روائي

شرف الدين ماجدولين



### 1- تمهيد

يُمثِّل "الموضوع المشرقي"، بما هو حد جغرافي، ومجاز ثقافي، ومجال عاطفي، أحد المثيرات الأساسية للسرد الروائي والسير الذاتي المغربي المعاصر، ويشكل مرجعا أثيرا للوصف والتخييل، والاستبطان الجمالي. كما أن الولع الحسي والمعنوي بمباهج العواصم المشرقية الشهيرة، وعبق التاريخ، وسحر الصور المنتسجة عبر آلاف المرويات والسرود، حدا بالروائيين المغاربة عبر توالي عقود القرنين الماضي والحالي، إلى ابتداع محكيات تباينت رؤاها ومراميها، ومناحيها التمثيلية؛ بيد أنها تقاربت في سعيها إلى استكناه الإلغاز المشرقي، المزاوج بين متناقضات النهضة والهزيمة، الوحدة والتشظي، الانفتاح والانكفاء على الجرح العميق... وغيرها من الثنائيات

"يُمثِّل "الموضوع المشرقي"، بما هو حد جغرافي، ومجاز ثقافي، ومجال عاطفي، أحد المثيرات الأساسية للسرد الروائي والسير الذاتي المغربي المعاصر، "

الضدية المحيرة، التي صورت لبنان ومصر وسوريا والعراق وفلسطين، بمثابة صقع ملتبس، ووجود حافل بمثيرات الخيال، وأفق "لممارسة "تذاوت" عبر الكتابة، مع مجازات وتفاصيل حياتية، ورحابة مبهرة، غائرة في الذوات العميقة للمغاربة، وباعتبارها هوية لمجتمع لم يتحول يوما إلى كيان "غيري"، وإنما بات امتدادا للذات، ومكونا من مكونات الإحساس باللغة والزمن والمحيط الإنساني.

والظاهر أنه منذ خمسينيات القرن الماضي، مع البدايات المبكرة لهذا الفن، وتحديدا مع نص: "جاسوسة على حدود فلسطين" لعبد العزيز بن عبد الله (1950).مرورا بروايات: "النار والاختيار" لخناثة بنونة، و"القاهرة تبوح بأسرارها" لعبد الكريم غلاب، و"رفقة السلاح والقمر" لمبارك ربيع، و"مجنون الحكم" لبنسالم حميش، و"أحلام النساء" لفاطمة المرنيسي،

و"القاهرة الأخرى" لرشيد يحياوي، و"المخدوعون" لأحمد المديني، و"مثل صيف لن يتكرر" لمحمد برادة، و"المصري" لمحمد أنقار،... اكتسبت عوالم الشرق العربي في تجلياتها الفضائية، والرمزية، والتخييلية، مجموعة من "الصور" و"التمثيلات"، الفكرية والفنية والسياسية، شهدت تحولات في مضمونها الروائي، عبر تراكم التجارب والأسفار، والتواصل الفكري، لتتحول تدريجيا من "قيمة فضائية" ثابتة تستبطن قيما عاطفية وذهنية ذات صبغة تعميمية من قبيل "القومية" و"النهضة" و"المركزية الثقافية"... مطلع القرن الماضي، إلى تجليات وقيم أكثر التصاقا بالعملية الإبداعية، من قبيل الاستحضار المباشر للرموز المشرقية التي قد تبتدئ بالعواصم الشهيرة: القاهرة، وبيروت، وبغداد، ودمشق، ولا تنتهي بتضمين الأهواء والانحيازات الأدبية لكتاب وقادة وفنانين، ومآثر ثقافية، ولنصوص أدبية مشرقية خالدة.

2- الفضاء القومي: القضية أفقا للاستعارة.

ولعله لم يكن من قبيل المصادفة المحض، أن تلتصق المتون الروائية المغربية الأولى بالهم المشرقي متمثلا في القضية الفلسطينية، التي حضرت في عنوان رواية عبد العزيز بن عبد الله، ثم في الحبكة الحكائية لنص "النار والاختيار" لخناثة بنونة، قبل أن يشكل المشرق، متمثلا في مدينة "القاهرة" (عاصمة القومية العربية، ومركز النهوض والإشعاع الثقافيين) مفصلا مركزيا في حياة "إدريس" بطل رواية "جيل الظمأ" لمحمد عزيز لحبابي، وقاعدة التكوين الثقافي والسياسي للسارد في نص "القاهرة تبوح بأسرارها"، لعبد الكريم غلاب؛ ففي هذه السرود جميعا، سواء منها الروائية الصرف، أم ذات المنحى السير ذاتي، شكل المشرق لحظة الحماس الإيديولوجي الهادر، ولم تكن الثورة الفلسطينية، وخطب الزعيم عبد الناصر، والحراك الفكري الحامل لأفكار التحرر والاشتراكية، ومقاومة الاستعمار، على إيقاع التطور الدرامي للصراع العربي الإسرائيلي، إلا خلفية ذهنية لمشهد مغربي محكوم بشغف الانتماء إلى ما سمي آنذاك بالوطن العربي الممتد من المحيط إلى الخليج. ولا جرم، من ثم، أن يخصص روائي مغربي كمبارك ربيع رواية حول حرب أكتوبر، تدور أحداثها بين دمشق وبيروت والقاهرة، متغلغلة في التفاصيل الفضائية والشخصية لتلك المدن ومحيطها الإنساني، مشخصة وهجها الدنيوي، وما تحفل به من

> اكتسبت عوالم الشرق العربي في تجلياتها الفضائية، والرمزية، والتخييلية، مجموعة من "الصور" و"التمثيلات"، الفكرية والفنية والسياسية، شهدت تحولات في مضمونها الروائي، عبر تراكم التجارب والأسفار، والتواصل الفكري،

ثراء يمتد من الكلام إلى العقائد، ومن الجدران إلى النسوغ،... مشكلة لحظة تصويرية فارقة في مسار الجدل الروائي المغربي مع القضية القومية، ومولدة صيغة استعارية بالغة الدلالة لحلم الضمير الجمعي.

في "رفقة السلاح والقمر" يقدم مبارك ربيع محكية روائية عن التجريدة المغربية المشاركة في حرب رمضان، في الجبهة السورية، وما رافق رحيل أفرادها، من الجنود البسطاء، من حماس وإيمان عميق بنبل القضية وقداستها، وتستدعي، عبر تداخل طباقي دال تفرزه في السياق النصي ذاكرة شخصية "ميمون"، صورة حرب عبثية خاضها الجنود المغاربة إلى جانب الجيش الفرنسي في جبهة "الهند الصينية"، وعبر التداعي الحدثي تتبلور علة النصر، حيث لن يكون إلا محصلة لتلازم قيم "الحق" و"وحدة المصير"، و"عدالة القضية"، وهو التلازم الذي يذكي إحساس الجندي المغربي بالانتماء والتماهي مع امتداده القومي. ومن خلال الاسترسال السردي، تتشظى الفصول إلى مشاهد ومحطات فرعية، تطل بالقارئ على تفاصيل غميسة من أحياء القاهرة وبيروت ودمشق تكشف ولعا إبداعيا واضحا بإعادة تمثيل مشاهد نصية متواترة،

> في "رفقة السلاح والقمر" يقدم مبارك ربيع محكية روائية عن التجريدة المغربية المشاركة في حرب رمضان، في الجبهة السورية، وما رافق رحيل أفرادها، من الجنود البسطاء، من حماس وإيمان عميق بنبل القضية وقداستها،

وإخراجها إلى حيز الخبرة الحية المباشرة، وتحويلها من موضوع للتلقي، إلى مرجع للإنجاز الروائي المتجدد.

ويخيل إلينا أن رهان "القضية" لم يشكل في رواية "رفقة السلاح والقمر" إلا قناعا خارجيا لذلك الانجذاب الوجداني المؤثل للمغربي تجاه أمكنة وأصوات وملامح، تكتسب العديد من مقومات الثراء التخييلي؛ من هنا فإن الصور المشكلة للمدن، لامست حدوسا غائرة في اللاوعي، حول مسارات وأحداث تنطوي على إيحاءات ملتبسة، تبدو واضحة وقريبة بقدر ما هي قصية وملغزة؛ نقرأ في أحد المشاهد التصويرية لبيروت:

"وحين يتجمد الموج مع الفجر، وتمتصه من جديد ملتقى كل الأجناس والضمائر، بيروت الصخب والتناقض، تظل "سامية" ونسخ مماثلة لها على الطريق. لم تعد أزقة بيروت الضيقة ولا شوارعها الفسيحة، لا براءتها ولا عهارتها بقادرة على أن تمتصها من جديد. مشردة فلسطينية ونسخ مماثلة لها من بقايا الخضم الذي أتعبه السعي والهدير، تقف على طريق الشام العتيد المستقيم وتخطو فيه بلا أضواء زاهية

ولا ألوان، ربما لأول مرة في تاريخ الطريق .. حتى الفجر الكاذب غاب ضياؤه، تخطو في الظلام ووراءها خطوات بعزم وتصميم. بقصيدة شعر وبندقية!" .

وبصرف النظر عن النزعة التنميطية التي تجعل بيروت تتصادى في الصورة الحالية، مع عشرات الصور الحسية والتسجيلية في الرواية العربية، عن المدينة المنشطرة، الموزعة بين الأهواء الدنيوية والمنازع العقائدية، الهاجسة بالموت والعاشقة للحياة، فإن انصرافها في بنية المتخيل الروائي لـ"رفقة السلاح والقمر" إلى تمثيل التعلق العاطفي بـ"القضية"، يحولها من وجود مديني مولّد للتناقضات الإنسانية، إلى حامل لنوازع التعبير المونولوجي عن استعارة جاهزة، هي تلك التي تجعل من بيروت ذاكرة للحرب وعلامة على جرح مؤبد، وسيرة للتقاطب الذي يبدأ بالأفكار، ولا ينتهي بالشوارع؛ والذي يجعل منها أيضا مجرد خلفية لتمادي المأساة الفلسطينية. من هذا المنطلق يمكن فهم نزوع التصوير الروائي إلى تشخيص التشرد الفلسطيني عبر قيم أسلوبية تستنفر لها عدة الوصف الدرامي المفعم قتامة، حيث تنسرب الظلال الأسية إلى تجاويف الشخصية المأزومة، عاكسة الخراب الوجودي للذات الذي لا ينتشل في السياق النصي إلا بقدر الخروج من المدينة المنطفئة.

> **في صور لاحقة يستحضر مبارك ربيع، الأجواء الشعبية لحواري القاهرة وأزقة دمشق، بالحافز السردي ذاته، أي تمثيل القضية، وتمجيد لحظة فارقة للعنفوان القومي،**

لأجل ذلك تكتسب الصورة إيحائيين، الأول تاريخي – ثقافي يكثف علامات التجلي المفارق لبيروت في إطارها الزمني، ويعيد إنتاج حسيتها وكنهها المعنوي المجرد عبر العقود الأخيرة، في ارتباطها بتلازم الخطوب والمآزق الطائفية والفكرية والسياسية؛ والثاني جمالي ذو بعد استشرافي يصل صورة بيروت بتحولات الحوارية المجهضة والانفتاح المعطوب، و عجزها عن احتواء التعدد وتحولها إلى محطة عبور للشعارات والرموز المجاوزة لحجمها. كل ذلك عبر وضعها في صيغة "اللحظة العابرة"، التي تستبطن الجدل النفسي المؤقت مع ملامح وأفعال الشخصية العابرة لفضائها المتشعب، وهو ما يتجلى في الصورة المقتبسة في هيمنة الظلام والضيق على الدروب والشوارع، في تضامن رمزي مع مشاعر الفقدان لدى البطلة الفلسطينية المشردة.

في صور لاحقة يستحضر مبارك ربيع، الأجواء الشعبية لحواري القاهرة وأزقة دمشق، بالحافز السردي ذاته، أي تمثيل القضية، وتمجيد لحظة فارقة للعنفوان القومي، وهي صور تتباين بالنظر إلى تطور محكي

الانتصار العسكري في حرب أكتوبر، وتفاقم تفاصيل الأحداث المتشظية عبر الفضاءات والهويات، والأجيال، وتتنوع بقدر ما تتشربه كل مدينة من ظلال معنوية في المتخيل الروائي المغربي، وتختلف بالنظر إلى زاوية الرؤية والإحساس والسياق الدرامي الحاضن لها، يتساوى في ذلك مبارك ربيع في "رفقة السلاح والقمر"، بخناثة بنونة في "النار والاختيار"، بعبد الكريم غلاب في "القاهرة تبوح بأسرارها" ، بغيرهم من الروائيين المغاربة ممن ارتبطوا بالمشرق "القومي"، أو سافروا بين ربوعه، أو استوطنوا مدنه لردح من الزمن.

2- فضاء الزمن الجميل: لحظة التخييل الانشطاري.

وتبقى النصوص المستوحية للمدن/ المراكز المشرقية، بما هي مجاز كبير لصور الزمن الرومانسي الجميل، الذي يختصر كل الألق الفني والفكري والسياسي، متفاوتة في تمثيلها للحظات التوق والحنين، وإن كانت تطغى عليها جميعا، سمات التعبير عن "انكسار الحلم" و"خيبة الأمل" وفقدان الفضاء الوجداني "الملهم"، بفعل التحولات المتسارعة، وتلاحق الأزمات الاجتماعية والسياسية. من هذه الزاوية يمكن مقاربة أعمال أحمد المديني ومحمد برادة وحتى أعمال بنسالم حميش التاريخية، حيث تشخص مآزق الوقوع في دائرة السحر السلطوي، وتناقضات المثقف، في محاولة لتفسير الانحدار المأساوي للمجتمع العربي، وإخفاق مشاريع التنوير، وهيمنة الدولة التسلطية المصادرة للانفتاح والتعدد الثقافيين.

والحق أن هذه النماذج الروائية بقدر تباين منطلقاتها في ترجمة تفاصيل النظر إلى ذلك الماضي الآفل، والانتقاد المرير للحاضر الإنساني الذي انتهى إليه "الوعد المشرقي"؛ فإنها تتوحد جميعا في مزجها لسمات التسجيل، بالتخييل الشاعري، بالسخرية، بالتكثيف الرمزي، ويتقاطع في مبناها السردي الصوت الذاتي بأصوات شخصيات وأمكنة وتفاصيل تاريخية، ومرويات يومية،... ينجدل فيها الواقعي بالمتخيل والمرجعي بالمفترض المتوق إليه.

ولعله إن كان لنا أن نختار نصا دالا على هذا النحو من التصوير لعوالم المشرق العربي في الرواية المغربية المعاصرة فلن يكون إلا نص "مثل صيف لن يتكرر" لمحمد برادة، حيث يضحى الوجود في مدينة القاهرة، وتمثل ذاكرتها، والسعي إلى تضمين ما تسرب إلى اللاوعي، من انطباعات ووقائع وحدوس، في محكيات

**إن كان لنا أن نختار نصا دالا على هذا النحو من التصوير لعوالم المشرق العربي في الرواية المغربية المعاصرة فلن يكون إلا نص "مثل صيف لن يتكرر" لمحمد برادة ،**

تتوسل كل الإمكانيات التعبيرية للفن الروائي، يضحى فرصة للتأمل في مسارات بدت منتهية، وتأويل امتدادات ومعاني اكتنفها قدر كبير من الغموض، ومراجعة نقدية لتحولات وعي جماعي تجاه الهوية والتاريخ والمجتمع والثقافة، بنحو ينفصم فيه المرجع والرؤية بين حدي الماضي والحاضر، والهنا (المغرب) و"الهناك (المشرق)، فتغدو المراوحة الزمنية والفضائية، قاعدة لتخييل انشطاري لا يكتفي بالاندماج في النوستالجيا المتداعية من روايات نجيب محفوظ وأشعار أحمد رامي وتشكيلات محمود مختار، والتماهي الحالم مع الظلال الناعمة لصوت أم كلثوم، وحماسة ناصر، وسنتمانتالية أفلام الأبيض والأسود، وطوباوية العقائد اليسارية ... بقدر ما يتيح الفرصة لتكوين ملامح رؤية خارجية، حيادية بمعيار ما، تتحول إلى حافز لنوع من المقايسة التصويرية بين زمن الآمال العريضة ومآل تضحى فيه القاهرة برموزها وصخبها الفني، وبذخها من الكلام والأحاسيس والصور، كناية عن إجهاض الإرادة في الأفق العاطفي الممتد من المحيط إلى الخليج، ومن جيل حماد الموعود بالتحرر والديمقراطية والاشتراكية، إلى الجيل الحاضر الحالم فقط بما يكفل أسباب العيش.

وهي المقايسة التي تمتد، أيضا، بين اللحاء الخارجي، الظاهر، والشائع، الذي أفرزته التنميطات السردية الاختزالية، وبين العوالم السرية الخبيئة للقاهرة ؛ حيث تتجاور مظاهر الكبت، وتضييق الحريات، والتفاوتات الطبقية الرهيبة، وانتشار العنف بشتى تجلياته الحسية والمعنوية مع إرهاصات الارتداد الجماعي إلى معين العقيدة،... فيصير الفضاء المثقل بالذاكرة، قاعدة لإعادة إنتاج الكلام والصور المنسية أو المتكلسة في اللاوعي، والصوغ الدرامي لوقائع المسار الشخصي، وتحريك الرومانيسك الساخر.

صحيح أن الانشطار في محكيات "مثل صيف لن يتكرر" يبث تأثيره في المبنى الروائي في حدود الرؤية الفردية لشخصية السارد البطل "حماد"، وصحيح كذلك أن الصور الانشطارية تسترسل على إيقاع واحد، عماده التكرار والاستدعاء المطرد لتفاصيل الزمن والفضاء، غير أن ما يمنح لعبة التأرجح بين العالمين المنفصمين وقعها وتأثيرها الذهني والجمالي، هو انتماؤها إلى تجربة بالغة العمق والثراء، وإلى ذات منجدلة مع السياق الحاضن ومع كيمياء التخييل، يقول السارد في أحد

> **الفضاء المثقل بالذاكرة، قاعدة لإعادة إنتاج الكلام والصور المنسية أو المتكلسة في اللاوعي، والصوغ الدرامي لوقائع المسار الشخصي، وتحريك الرومانيسك الساخر.**

المقاطع:
"لولا تلك الذاكرة المتناسلة المرسومة على الأمكنة والجدران، لما استطاعت القاهرة أن تستمر وأن تقاوم التدهور من خلال زخم ذاكرتها الزاهية ليتضاءل الحزن ويتألق الفرح عبر طوباوية التذكر وتجميل الماضي... أما الإنسان ففرحه ينبع من أكثر من ذاكرة. لا يكفي المتخيل الجماعي ومحكياته، ولا المتخيل الفردي واستيهاماته، بل هناك تلك الذاكرة المغايرة التي تنسجها نصوص الشعر والتخييل. لذلك لا أفصل روايات نجيب محفوظ عن تلك "الذاكرة المضافة" التي ترافق إقامتي وزياراتي لمصر..." .

إن اللعبة المنتسجة عبر فصول محكيات "مثل صيف لن يتكرر" هي السعي إلى إبقاء الزمن في حدود "المشابهة"، في حيز افتراضي محتمل، تخترقه الالتباسات المتأتية عن فقدان اليقين تجاه المصائر والناس والتحولات، لذا لم يكن غريبا أن يردد السارد في غير ما مقطع من النص سؤال: "و مثل ماذا أيضا؟.." حيث تصير لعبة التمثيل، غاية لتشكيل معنى مفارق، مستقل، ومضاف؛ لا يتصل بالأصل والمآل إلا بصلات التأويل والافتراض، لملء "الثقوب" التي تخترق المرجع الذهني، وتحصين هشاشة الظلال والأطياف، وبقايا الضياء، من التلف والتلاشي، وحماية مراتع الأحلام المشرقية من الوقوع في وهدة النسيان.

> **"اللعبة المنتسجة عبر فصول محكيات "مثل صيف لن يتكرر" هي السعي إلى إبقاء الزمن في حدود "المشابهة"، في حيز افتراضي محتمل، تخترقه الالتباسات المتأتية عن فقدان اليقين تجاه المصائر والناس والتحولات،"**

وفي المقطع المقتطف تلوح بقوة هيمنة الذاكرة وقدرتها الهادية، المكيفة للرؤية، والحامية من الفقدان، في موازاة التوق الفطري إلى تجميد الزمن المترقرق في غفلة من الذات، وستكون للذاكرة سلطة الكشف الاستشرافي الذي لا يكتفي بالاسترجاع، وإنما يتعدى ذلك إلى سربلة المرئيات بغلالة من الحدوس واللمع، النابعة من عمق الفرد المتماهي مع السياق والفضاء والمحيط الجماعي؛ من هنا فإن السارد حماد، حين يتأمل اليوم في "القاهرة"، فإنه لا يستطيع فصلها عن "ذاتيته"، المنشطرة بين أكوان المرجع الواقعي والمحتمل التخييلي وخبرة الوعي التأويلي لتفاصيل المسارات المتحولة.

تلك كانت تجليات ولع مختلف بالمشرق وصوره الأثيرة، قدمت عبر فصول سردية متعددة الأوجه، تصل السيرة الشخصية، بالتأمل النقدي، بالتحليل السياسي، بالتسجيل الشاعري لوقائع فنية وتفاصيل تاريخية، وطرائف يومية، أنجزتها

لغة عذبة واسترسال سردي آسر، هو من أعمق ما كتب الروائي محمد برادة ، وأبهى ما كتب، عموما، عن القاهرة والزمن الجميل في السرد العربي المعاصر.

-3مرجعية نجيب محفوظ: الرواية المغربية والحوارية النصية.

ولا يخرج الإصدار الروائي الموسوم بـ"المصري" للكاتب المغربي محمد أنقار عن هذا الولع المشرقي ورهاناته الجمالية، فهي رواية تحكي مأزق الوقوع بين سلطتي "الإمكان" و"الوهم"، وتصور الخيبة الناجمة عن محاولة الانسراب –عبر شرنقات الخيال– من واقع الانتماء الحسي إلى مدينة مغربية بذاتها (تطوان)، إلى إبدالها المشرقي المتخيل (القاهرة). كما تسعى إلى تخييل منزع المقارنة بين النماذج البشرية، واستعارة الوظائف والملامح والصفات، عند بطله "أحمد الساحلي"، بالارتكاز الدائم على صور شخصيات الفضاء القاهري البديل، والاستدعاء المطرد لمواقفها ومفارقاتها العابثة وحواراتها المنغرسة في محيطها الشعبي، بحيث تتغلغل تقاسيم هذا الولع في النسيج الداخلي للرواية ككل، مولفة لحمتها النصية، دامغة أفقها بصبغة البحث المحموم عن

**"المصري" رواية تحكي مأزق الوقوع بين سلطتي "الإمكان" و"الوهم"، وتصور الخيبة الناجمة عن محاولة الانسراب -عبر شرنقات الخيال- من واقع الانتماء الحسي إلى مدينة مغربية بذاتها (تطوان)،**

"ماهية" المدينة، ومعدن عراقتها.

هكذا تنبني الحلقات النصية لرواية "المصري" على إيقاع "النأي" و"الارتداد"؛ ابتعاد متواصل عبر الزمن للبطل "أحمد الساحلي" عن تحقيق حلم الكتابة، وانفصال مسترسل عن الذات الدفينة، عبر الانغمار في العادات اليومية وعلائق الأسرة والأصدقاء، وعجز متفاقم عن الإمساك بكنه العالم "التطواني". يقابل كل ذلك ارتداد متواتر إلى ذاكرة الصور، ووقوع في دائرة السحر "المصري"، وإخفاق في استكشاف سر "العتاقة"، وانزياح –في كل مرة– من "الأصل" إلى "الإبدال" .وهي العملية المفضية في المحصلة إلى "الفراغ" الصادم، ذي الهالة المأساوية، الذي ينتهي إليه البطل "المحاكي" بعد هروب الكل: الأبناء والأصدقاء والعمر والمحيط وحلم الكتابة المؤرق.

يسعى "أحمد الساحلي" المدرس الذي أزفت ساعة تقاعده، المفتون بالرافعي وطه حسين والمنفلوطي ومنشورات الهلال ودار الكتب ودار المعارف، والمدمن العتيق لروايات نجيب محفوظ وصور "جمال قطب" و"حسين بيكار" و"اللباد" و"التوني"، إلى تقديم ما يمكن أن نسميه رواية "العمر "، نصا يستقطر فتنة مدينة

تنشد من يخلدها، ولوحة تعوض عما ذهب من سنوات في الاستكانة إلى فتنة الاستيعاب والتلقي. ولقد شكل هذا المثير الموضوعي معبرا لهيكلة روائية لا تخلو من حذق؛ حيث تلتقي حلقات بحث البطل عن مادة الكتابة، برغبة الروائي الأصلية في إبداع رواية "المدينة". كما يتحول التجوال "الكاريكاتوري" للشخصية الحالمة بين معابر المدينة العتيقة، إلى تخطيط جدي من قبل الروائي لاستكناه دروب تطوان وحوماتها، واقتناص طرائفها، وتسجيل مخزونها الكلامي ورصد إيقاعها الدنيوي. بل إن عملية الارتداد المطرد إلى عوالم "نجيب محفوظ"، التي تبدو ظاهريا قناعا يعوق "البطل" عن النفاذ إلى سر الأمكنة وإيحاءاتها الأصلية، تضحى لعبة قصدية في الموازنة بين "الحسي/المحتمل" وارتداداته المجازية، حيث لا يمثل البطل إلا بوصفه تركيبا معقدا لمعادلة إبداعية ثلاثية الأبعاد، تتكثف رمزيتها بمزجها الظلال الصورية للشخصية المحلية بمثيلاتها القاهرية بالذاكرة التخييلية لأبطال روايات "خيبة الأمل" عموما.

ولما كان التخطيط السردي مستندا إلى تقنية الربط الصوري بأبعاده تلك، فقد بات تكوين البطل تشكيلا متعدد الألوان للمحة رئيسة موحدة هي "التمادي في الحلم"، إذ ثمة دوما إصرار من قبل "أحمد الساحلي" على الاستمرار في الوهم، وعدم التسليم بالوقائع الملموسة حتى عندما تصدمه الحقيقة في الأسواق على يد "بائع السمك" السمج، أو في "الكازينو" في لحظات الثرثرة مع "المحامي" الحكيم، أو في البيت حين معايشة أهواء الزوجة العملية. وسرعان ما يتجلى السراب المطوح بوجدانه مزيجا من الشطح الفنطازي لبطل "الشحاذ" والتطلع إلى أفق غامض عند "كمال عبد الجواد"، بطل الثلاثية.

> شكل هذا المثير الموضوعي معبرا لهيكلة روائية لا تخلو من حذق؛ حيث تلتقي حلقات بحث البطل عن مادة الكتابة، برغبة الروائي الأصلية في إبداع رواية "المدينة".

ولا شك أن الروائي حين يعيد تخطيط محطات حياته بين مفصلي زمن "العصر" و"الغروب"، فإنما ليذكي الإحساس بمأساوية مساره العبثي بين حدين زمنيين يطبق عليهما إيحاء الموت؛ وفي ما بينهما تتراكب بوتيرة "جنائزية"، فصول "الاستعداد النفسي" و"حومة البلد"، و"الطرانكات"، و"السويقة"، و"العيون"، باسترسال ينظر، في جزء منه، إلى إيقاع "بين القصرين" و"قصر الشوق" و"السكرية" في تجزيء المساحات المدينية، وتفصيل مكونات وهجها الحسي، وثرائها الرمزي، بيد أنه "ينأى" عنها في

تناول المصائر، ونسج مولدات التداعي الحدثي.
ويبدو محمد أنقار في أحسن أحواله حين يختار موضوعا له تمثيلَ المواجهة بين روائي "واهم" (أو وهمي)، ومادته المنتقاة بعناية عن مدينته "تطوان"،حيث تنبثق المفارقة طافحة بمثيرات الأسى والسخرية معا، فاسحة المجال لإنجاز أسلوبي ثنائي البعد؛ فعبر المواجهة المتوترة، المفضية إلى السراب، تتكون شبكة التمثيل الروائي المحبوك، في الآن ذاته الذي تستحضر فيه الكيمياء الفنية القمينة باستخلاص الصور على لسان الشخصية نفسها، حيث لا يفتأ أحمد الساحلي يردد التساؤل الحائر عن سبل تحويل مظاهر الحسي، وكيفية: "استخلاص رحيقها وصوغه في سبيكة جذابة تفيد في كتابة رواية المدينة"، كما لا يكل عن مناجاة مثاله المحفوظي واستجداء عبقريته: "المتمثلة في القدرة على استخلاص الحدث المنسجم مع موقعه القصصي"، ومن ثم الإصرار على "مزيد من التعصير واستخلاص الرحيق".
أكيد أن محاولات البطل الحالم، الفاقد للموهبة، لن تجدي فتيلا، تماما كما لا يفضي الولع بشخصيات "أحمد عاكف" و"كمال عبد الجواد" و"المعلم كرشة" إلى بث الروح في أثرها الهارب. لن ينهار يوما الجدار السميك بين "الحب" و"المعرفة"، بين الكشف وامتلاك المهارة. بيد أن هذا العجز ذاته يضحى منفذا إلى إبراز حذق روائي بارع في تحويل بعد الخيبة (في "صوغ الحسي") إلا تعلة للإنابة الجمالية، وهنا يتجلى البعد الثاني المتمثل في موازنة الصور الأصلية بصور "الإبدال" القاهري عبر خطط تعيد تنظيم المكونات في خلفية المشاهد والمقاطع السردية والوقفات التأملية، بحيث تتجلى نديّة، محتفظة بقدرتها على الإدهاش، مع براعتها في جدل قيم "التنائي" مع المحيط الشخصي وتفاصيل الأمكنة وذاكرة الصور النصية.
في كل الفصول تختلط "الصورة ببقايا الأصداء الجنائزية" ، في تزامن مع استعصاء الدروب والحومات والأسواق على الانصياع لمحاكاة البطل الواهم. وتطرز رحلة البحث عن "الخلود" بلمحات جسدية تذكي رمزية الخيبة ولوعة "النأي"، فيصير "العطش" المزمن، والغصص المتتالية، وحرقة المعدة، وآلام الدواخل منجدلة مع فقدان الموهبة واستعصاء الزمن على الثبات، وتلاشيه بسرعة البرق من صفحات العمر الأخيرة، فتبدو المحصلة الروائية تجميعا لسمات العجز النفسي والنكوص الجسدي و تبدد أي

> في كل الفصول تختلط "الصورة ببقايا الأصداء الجنائزية" ، في تزامن مع استعصاء الدروب والحومات والأسواق على الانصياع لمحاكاة البطل الواهم.

أمل في النهوض.
ولعل هذا التداعي الذي يمركز الموت في بؤرة الإيحاءات النفسية والحسية والكلامية والحدثية الطافحة ألما، هو ما يجعل الأفق الصوري شبيها بالترجيعات النغمية للحن الرئيسي ؛ ثمة دوما رهان على تشظي الصورة المركزية إلى تنويعات تلتحم بالمكونات التخييلية والأبعاد الرمزية للأمكنة والشخصيات والمواقف، بما يخرجها من حسية "الإمكان" وعقلانيته، إلى رمزية "المحتمل" ومفارقاته. بالطبع تظل دوما رهانات الواقعية ذاتها متحكمة في نسج التفاصيل وتركيب خطوط الامتداد الدرامي، إلا أن اللغة الحاضنة والأوصاف المتواترة وشبكة الكلام الحواري المفتوح على الأفق المجازي "الموحد"، كل ذلك يجعل السياق النصي يكتسب بعدا فنطازيا قريبا من عوالم البلاغة المحفوظية بتنويعاتها الانشطارية والشذرية والحلقية... وفي هذا السياق تكاد تمثل رواية "المصري" النموذج السردي الأكثر تمثيلية لنزوع محمد أنقار إلى تجريب رهان "التصادي الصوري"، وإلى تجسيد خبرته القصصية في التكثيف المجازي واستقطاب الوقائع الحكائية إلى مركز درامي يشكل محور اللعبة السردية المتواترة. بل إن هذا الرهان

تكاد تمثل رواية "المصري" النموذج السردي الأكثر تمثيلية لنزوع محمد أنقار إلى تجريب رهان "التصادي الصوري"، وإلى تجسيد خبرته القصصية في التكثيف المجازي

هو الذي يحرك التوالي الحدثي على إيقاع "الجنائزية"، وينطق البطل بهواجسه المخترقة بطعم الخوف، وظلال الغروب ورائحة الانسداد في الآفاق. وهو الذي يجعل السارد، في النهاية، يستحضر مثاله الروائي، بوصفه تجسيدا للاستحالة التخييلية، ومرجعا لتضمين "الحرفية" الروائية في آن:
"ما الذي انفرد به نجيب محفوظ حتى ألم في رواياته بتفاصيل القاهرة وأزقتها وملايين بشرها وأصناف عاداتها وآلاف مشاكلها وأحلامها؟. لابد من أن يكون ثمة سر يجمعني بالأديب المصري (...) الرطوبة التي تسري في دمي وفي دروب مدينتي، والإحساس بجنائزية العصر، والريح الشرقية، والتقزز من بيع الذمم، وتضارب الأهواء والأصوات والقيم على نحو بشع (...) وطلبت من الله أن يعينني فيما تبقى لي من أيام حتى أستخلص منها قيمة قصصية متماسكة أتحدّاه بها".
لعل في هذا المقطع بعض ما يشف عن امتزاج صوتي السارد والروائي، الكاتب بالفعل والساعي إلى الكتابة بالقوة، بيد أنه إذا كان وعي البطل بتلازم السمات الإنسانية (الظاهرة والخفية) في إخصاب التخييل الناجح، غير ذي جدوى، فإن ذلك الوعي يضحى معبرا إلى إحكام نسيج

الرؤية النصية للروائي، وتشكيل شبكة المعنى المحتوية لمفارقات "النأي" و"الانفصال" و"الخيبة" و"الانغمار في الوهم" و"التسليم بالهزيمة"؛ وهي الدعائم الصورية الموجهة لوظائف الفعل والكلام والاسترداد التأملي لتفاصيل الفضاء والشخصيات في رواية "المصري".

**هوامش**

1 – رفقة السلاح والقمر، شوسبريس، الدار البيضاء، 1984. ص 49.

2 – يقول أحد الباحثين في هذا السياق: «على هذا النحو يمضي الكاتب في نسج فضاء آخر للقاهرة غير ذلك الفضاء الذي صورته السينما الرومانسية أو روايات إحسان عبد القدوس، ويوسف السباعي، أو الفضاء الذي نسجته الخطابات الثقافية والاجتماعية السائدة؛ إنه فضاء القاهرة السرية أو مجاهل القاهرة الأخرى التي لا نكتشفها إلا في النصوص الإبداعية»؛ را:

– محمد مشبال، الهوى المصري في المخيلة المغربية، منشورات بلاغات، القصر الكبير، 2007. ص 103.

3 – مثل صيف لن يتكرر، منشورات الفنك، الدار البيضاء، 1999. ص 168.

4 – منشورات دار الهلال، القاهرة، 2003. (سلسلة روايات الهلال –العدد: 659).

5 – يشكل هذا الانزياح مظهرا لازما لماهية الصور عموما، حيث يشكل التحول من المحيط الحسي إلى مدارات الوهمي، والمجرد، علة للتصوير، ليس فقط في حقل السرد وإنما في مجمل الأعمال الفنية، من هنا يغدو البحث عن طرائق الاستبدال عبر صيغ المماثلة ولاستدعاء والترميز، ذات الوظائف النسقية الممتدة، عماد التكوين الجمالي للنصوص والآثار الإبداعية؛ را:

.Martine Cornuejols, Sens du mot, sens de l'image, Ed : L'harmattan, Paris, 2003-

6 – واضح أن جوهر الصور –كما يسعى إلى تخليدها الروائي– لا يكمن فقط في الوجود العيني، بل أساسا في الأثر الذي ينجم عن ذلك الوجود، لا باعتباره في ذاته، بل من حيث هو وجود من أجل شئ ما. بناء على ذلك تغدو الصور المنشودة ملتبسة الطابع، وذات كيان برزخي، بيني وهجين، وذات تخوم غير واضحة. والحال أن هذا الالتباس هو ما يشكل «هوية» الصور باعتبارها دائما تتجاوز دلالتها في ذاتها، وتتموقع بين المحايثة والتعالي، وبين تعيين اللامرئي والإمساك بالمرئي. وهي من ثم صيغة مثلى للعرض الحسي للأشياء والكائنات، بيد أنها ما أن تمثل المحسوس حتى تنفلت من كل امتلاك وتغدو سلطة في ذاتها. أنظر:

– فريد الزاهي، العين والمرآة: الصورة والحداثة البصرية، منشورات وزارة الثقافة، الرباط، 2005. ص 32–30.

7 – المصري، ص 69.

8 – نفسه، ص 98.

9 – نفسه، ص 179.

10 – نفسه، ص 33.

11 – يخيل إلي في كثير من الأحيان أن التصوير الروائي ليس شيئا آخر إلا امتلاك القدرة على حبك الصلات الذهنية بين مواقف و حالات إنسانية متباينة، تحدث في سياقات ملتبسة، ثم امتلاك المهارة في استخلاص الأثر الصوري الواصل بين تلك الحالات والموحد لظلالها، بحيث لا تبقى مجرد تفاصيل حياتية متباعدة، وإنما تضحى تنويعات على مغزى جوهري في الوجود. أنظر بخصوص هذا المعنى:

.Jean- Jacques Wuremburger, La vie des image, Ed :Presses Universitaires de Gronoble, 2002-

12 – المصري، ص 53.

# متخيل طنجة في نماذج روائية مغربية جديدة

## إلى الأديب الأستاذ عبد الصمد العشاب

محمد المسعودي



حظيت مدينة طنجة بأهمية خاصة في الرواية العالمية والمغربية على السواء باعتبارها مدينة ذات طابع منفرد واستثنائي في المغرب، ونظرا إلى وضعها التاريخي الذي جعلها مدينة عبور ثقافات متنوعة وحضارات متصارعة غالبا، ومتعايشة أحيانا أخرى، ونظرا إلى موقعها الجغرافي الذي جعلها بوابة أفريقيا على الغرب من جهة، وملتقى تتقاطع عنده ثلاث قارات:أفريقيا- أوروبا- أمريكا بكل حمولاتها الحضارية، من جهة ثانية. ومن ثم، فإن المدينة قد حضرت بصور أدبية ورؤى فنية متنوعة تنوعا كبيرا في الإبداعين العالمي والمغربي. وهذا الحضور تنوع بتنوع مشارب الكتاب الثقافية والفنية والعرقية والدينية، وبتنوع الانتماءات المذهبية/الأدبية التي انطلق منها كل كاتب. ومن هنا، فإن تمثل بولز للمدينة يختلف كليا عن تمثل جاك كرواك ووليم بوورووز وبراين غيسين، كما أن تمثل هؤلاء الكتاب للمدينة يختلف عن تمثلات جوزيف كيسيل وجان جينيه وخوان غويتسيلو وأنخيل باسكيز وغيرهم.

ونظرا إلى التشعب الكبير في توظيف متخيل طنجة المدينة في الأدب العالمي والمغربي، وصعوبة الإحاطة به بدقة، وهو الجهد الذي ينبغي أن يتفرغ له طاقم خاص من الباحثين، ارتأت القراءة الحالية، أن تقف عند تمثل بعض الكتابات الروائية الجديدة في المغرب لمدينة طنجة، واستثمارها إبداعيا من أجل تشكيل عوالمها الروائية المتخيلة في تقاطعها بالواقع أو قطيعتها مع هذا الواقع وسعيها إلى شجبه أو رفض بعض مظاهره. والنصوص التي تتخذها القراءة منطلقا للكشف عن

> حظيت مدينة طنجة بأهمية خاصة في الرواية العالمية والمغربية ونظرا إلى وضعها التاريخي الذي جعلها مدينة عبور ثقافات متنوعة وحضارات متصارعة غالبا، ومتعايشة أحيانا أخرى،

أبعاد هذا المتخيل وتشكلاته، هي:

1ـ الوجه الآخر لمدينة البحر، مصطفى الجباري، 2001.

2ـ مزالق التيه أو السبيل إلى فاطمة، خالد سليكي، 2007.

3ـ باطيو بينطو، عبد اللطيف الإدريسي، 2009.

فما تشكلات حضور فضاء طنجة في هذه الأعمال الأدبية؟ وكيف استثمر كل مبدع هذا الفضاء؟ وما المؤتلف والمختلف بين هذه النصوص في توظيف متخيل هذه المدينة؟ وكيف تلتقي هذه النصوص في تصويرها للمدينة مع ما سبقها من أعمال في الأدبين العالمي والمغربي؟

مما لا شك فيه أن المبدع يشكل عوالمه التخييلية انطلاقا من رؤاه الذاتية، ومن تمثلاته الذهنية وتفاعلاته وانفعالاته مع المكان والزمان والوقائع والشخصيات، ومن ثم، فإن الحديث عن المكان في الرواية هو في الجوهر حديث عن الإنسان، حديث عن مكان متخيل يتشخص عبر القوى الفاعلة المنفعلة والمتفاعلة في المكان وبالمكان كما يبدعها الكاتب ويشكل أبعادها التخييلية. ومن هنا، فإن الكتابة الإبداعية تقتنص هذه التقاطعات والتشابكات بطرقها وصيغها الخاصة قصد تقديم تمثلها للواقع وتشكيله تخييليا.

**إن طنجة تحضر ب"وجه آخر" في عمل الكاتب: الوجه الخفي المكنون وراء أستار الأضواء والحياة المترفة الباذخة التي تبدو على السطح،**

في ضوء هذه الرؤية النقدية نجد أن طنجة في رواية "الوجه الآخر لمدينة البحر" لمصطفى الجباري تحضر انطلاقا من خصائص الكتابة التي تتبنى أسس "الواقعية النقدية" منطلقا لتشكيل المتخيل السردي. وبذلك تقف الرواية عند مثالب المكان عبر رصد مثالب أهله وتصويرها تصويرا فنيا.

إن الروائي يتتبع في دقة وإتقان عبر سرد تقليدي وبناءٍ فني كلاسيكي، واقع المدينة مشيدًا صورتها كما تمثلها من خلال نماذجه الإنسانية، التي اختارها اختيارا، ليقف من خلالها على اختلالات الشرط الإنساني في المدينة، واضطرابه بفعل عوامل شتى يأبى الروائي إلا أن يمعن في رصدها والكشف عنها.

إن طنجة تحضر ب"وجه آخر" في عمل الكاتب: الوجه الخفي المكنون وراء أستار الأضواء والحياة المترفة الباذخة التي تبدو على السطح، إنه وجه قوامه الفساد والعهر والتفسخ والخداع والمكر والكذب والنفاق والتدليس والفقر والبطالة والجريمة.

إن الناظر إلى الصورة الروائية التالية يقف عند بعض سمات الاختلال الاجتماعي في وضوح، يقول السارد مصورا إحدى المطاردات الغرامية

العلنية التي كثيرا ما نشهد لها مثيلا في حياتنا اليومية:

«أوقف السيارة بجانب مقهى فرنسا الموازي للمنحدر، تتبع خطاها دون أن تشعر به، حتى إذا دخلت محلا مختصا في بيع أدوات الزينة النسائية رجع بسرعة لافتة للنظر، دخل سيارته، ثم قادها بسرعة مجنونة، قطع خلالها شطرا من شارع "البوليفار"، ثم انحدر مع المنحدر المؤدي إلى فندق "ماركو بولو"، ومن ثم حول الاتجاه إلى جهة اليمين ليأخذ الضفة الأخرى من الشارع السيار، المتجه نحو "ساحة البلايا"، وبعد ذلك أخذت السيارة تصعد عقبة البلايا حتى وقفت بالقرب من المتجر، وجد الفتاة ما زالت تساوم صاحب المتجر، تنفس كأنه وحش أوشك أن تفلت منه الطريدة، لكنه وهو يظفر بها، أخرج تلك الزفرة التي كانت محتقنة بداخله حينما كان مدفوعا بذلك السلوك اللاإرادي... اقترب من الفتاة وهي تتحسس خمارا أخضر مخلوطا بدوائر صفراء متوزعة فوق اللون الأخضر. فوق الطاولة الزجاجية علبة قبطات الشعر متنوعة الألوان، وقنينة عطر ملفوفة في كيس بلاستيكي. أخذ العرْبي ينتقل ببصره من جهة إلى أخرى كأنه يبحث عن شئ ما، وبين الفينة والأخرى يشخص ببصره تجاه الفتاة، ويتأمل في هندامها المحتشم ووجهها المشرق بجمال أخاذ، وهي تساوم صاحب المتجر، وتستدرجه إلى ثمن عينته، لكنه يمتنع.

تدخل بجرأته المتمرسة، وتوجه إلى صاحب المتجر بصوته المتكلف الأدب، والمتستر عن ذلك الوحش المزمجر بداخله: أتسمح؟

تحول صاحب المتجر بنظراته صوب العربي دون أن يتكلم:

يبدو أنها اشتهت هذا الخمار.. خذ.. أرجو أن تقبليه مني هدية بسيطة...

وضع العربي النقود فوق الطاولة الزجاجية، تدرجت ملامح الفتاة بحمرة مباغتة، وأردفت بلهجة متلعثمة:

- لا... شكرا... سوف أرجع مرة أخرى وآخذ الخمار.

قاطعها العربي بذربة لسانه، المروَّض على تطويع جموح السياح:

- شئ بسيط... لِمَ هذا التمنع.. أو إن شئت اختاري لي خمارا بذوقك واجعلي اختيارك مقابل هذه الهدية..

لم تقو على مواصلة الحوار، أدت ثمن العطر وعلبة قبطات الشعر، ثم انصرفت وهي تتملص بهذه الذريعة المكشوفة:

- تأخرت... سوف أرجع مرة أخرى لأخذ الخمار.

«أوقف السيارة بجانب مقهى فرنسا الموازي للمنحدر، تتبع خطاها دون أن تشعر به، حتى إذا دخلت محلا مختصا في بيع أدوات الزينة النسائية رجع بسرعة لافتة للنظر،

لم يعبأ العربي بنظرات صاحب المتجر، تسلل متعقبا الفتاة بجرأته المخلوطة بذكاء خبيث. شعرت الفتاة بوقع أقدامه، التفتت التفاتة جانبية ثم واصلت سيرها بإيقاع أكثر سرعة، فاجأها بمعاكسته الصريحة، وجرأته الواثقة، لكنها أصرت على نفورها وتأففها، فتفطن ذلك الوحش المشتعل بداخله، المدرب على لعبة القنص..أنه إذا واصل معاكسته سوف يخسر طريدته، وتختفي في أماكن مفتعلة ومن ثم يحرم ذلك الخيط الذي يطوق به عنقها إلى الأبد. تركها تذهب، وأخذ يتعقبها من بعيد، إلى أن وصلت "رأس المصلى"، ثم دخلت إلى منزل من تلك المنازل التي تلوح من مظهرها الخارجي مؤشرات الفقر والخصاصة».(الوجه الآخر لمدينة البحر، ص. 201-204).

تقف هذه الصورة عند مطاردة غزلية/ غرامية بين فتى هو العرْبي وفتاة في أشهر شوارع مدينة طنجة. يرصد الروائي في دقة سردية حركات الفتى وينقل أقواله، كما يصور ردود فعل الفتاة وينقل أقوالها، ولكنه يكشف أكثر مناورات الفتى وحرصه الشديد على الإيقاع بصيده في شباكه. وإن هذه الصورة وهي تشتغل بممارسة من ممارسات شباب المدينة تقف عند بعض الاضطرابات الأخلاقية التي تعرفها طنجة، وهي اضطرابات نتجت عن اختلالات شرط إنساني شامل، قوامه التفاوت الطبقي الفاحش، وانتشار قيم المادة وطغيانها على كل ما عداها. هكذا تقتنص هذه الصورة الروائية مطاردة العرْبي - الفتى الذي يُظهر الغنى والبذخ - الفتاة الفقيرة "وفاء" ابنة حي المصلى. وعبر هذا الاشتغال تتضح سمات واقع اجتماعي يقوم على قيم الزيف والخداع والكذب والنفاق. هذا الواقع الذي يتخذ منه الروائي موقف الناقد تماشيا مع نهجه الفني الذي اتخذه لبناء نصه التخييلي . ومن ثم، فإنه يصور هذا الواقع الغابوي في لغة تنص على السمات التي أشرنا إليها. إن العرْبي في هذا المشهد يجري وراء غريزته، ويمارس حيوانيته عبر لعبة المناورة والمطاردة التي يتقنها وحش متمرس في افتراس ضحاياه. هذه صورة من صور المدينة ينقلها الروائي بكل إحكام. والملاحظ أن السارد يؤكد صفة التوحش والحيوانية التي يدمغ بها الشخصية تأكيدا لرؤيته الرافضة لمثل هذه السلوكات في الواقع الاجتماعي، الذي يظل المرجع الذي يشكل متخيل الرواية.

> **"هذه الصورة وهي تشتغل بممارسة من ممارسات شباب المدينة تقف عند بعض الاضطرابات الأخلاقية التي تعرفها طنجة ، وهي اضطرابات نتجت عن اختلالات شرط إنساني شامل ،"**

ومن هذا المنظور، يتبين أن الرواية، وهي تشتغل بالمكان، تقدمه انطلاقا من أفعال الشخصيات وسلوكها ومواقفها. وإذا كانت الصورة التي نقف عندها ترصد بعض مظاهر اختلال القيم واضطرابها عبر مطاردة غرامية، فإن الرواية تمعن في تصوير وقائع وأحداث أخرى تجسد الوجه الآخر لمدينة البحر متمثلة في الدعارة والقوادة والسمسرة وبيع الذمم وشرائها، وممارسة الخداع والعدوان والعنف وغيرها من الظواهر الاجتماعية التي صارت سائدة في المدينة.

وبذلك، فإن القارئ وهو يمضي مع أحداث الرواية يجد نفسه وقد انطبعت في مخيلته وذاكرته تمثلات للمدينة لا تختلف عن الانطباعات والتمثلات التي رسختها الكتابات الغربية عن المدينة: إنها مدينة الفساد والعهر والتفسخ والخداع والمكر والكذب والنفاق والتدليس... وبذلك، فإن الصورة التي يخرج بها بعد إقفال دفتي الكتاب صورة مكررة لا جديد فيها، اللهم قدرة الروائي على تصوير هذا الواقع المزري تصويرا لم يخل من تشويق وقدرة على حبك خيوط الرواية حبكا فنيا متقنا لولا بعض الهنات اللغوية والتعبيرية التي شابت روايته وطبعتها بالركاكة، أو حولت بعض

**"أما النص الثاني "مزالق التيه" لخالد سليكي فقد حضرت فيه المدينة على إيقاع الحنين واسترجاع الذكرى، ومن ثم كانت تنقلات السارد تمليها شروط كتابة تتوسل بالبناء المتشظي والكتابة الشذرية وبلاغة الحنين وخطاب الشجب"**

لحظاتها إلى خطاب وعظي إرشادي ينبئ عن تدخل الروائي السافر في المواقف والأحداث وإسقاط أحكامه على الواقع.

أما النص الثاني "مزالق التيه" لخالد سليكي فقد حضرت فيه المدينة على إيقاع الحنين واسترجاع الذكرى، ومن ثم كانت تنقلات السارد بين الفضاءات المختلفة للمدينة لا يبررها البعد الفني ولا الحبكة الروائية الفنية المتقنة التي يشترطها نمط الكتابة السردية التقليدية، وإنما تمليها شروط كتابة تتوسل بالبناء المتشظي والكتابة الشذرية وبلاغة الحنين وخطاب الشجب والإدانة. وقد حضرت صورة المدينة من خلال هذا النمط الكتابي موزعة بين الرؤية الواقعية/الموضوعية وبين الرومانسية التي خضعت إلى نبرة حنين وأسف على ما ضاع من أمجاد المدينة. يقول السارد في نص حمل عنوان "ذكرى فضاء":

«هناك..في أقصى الشرق يسكن المكان..

هناك.. في الجهة المنسية من الوقت توجد ملاباطا.

هناك.. بين المنار والحافة توجد بلاهاريز(فيلا هاريس).

وفي الطريق الطويل امرأة تمتطي صهوة فرس محملة بالجبن البلدي

والتين واللبن والبقل.. لتغدو في المغيب محملة بآنية وزيت وسكر.. جبلية تضع على رأسها قبعة نسجتها من نبتة الدوم، يعلو وجهها بياض.. وعيناها الزرقاوان تميلان إلى الاخضرار، يشع منهما بريق يحيل الناظر إليهما إلى أيام كانت طنجة مرقدا لبطولات هرقل وعشقياته مع أنتيوس، ومغامرتهما على شاطئ كاب اسبارطيل، حيث كانت قبلاتهما ملطخة بالرمال والعشب.. وحيث آثارها ما تزال تعبق المكان..

تلة الشرُّف تجلس في وقار تتأمل طلائع البحر. وفي الأعلى مقبرة وشواهد لذكرى موتى لم يموتوا. ومقهى صغيرة يرتادها من جاءوا ليغترفوا من خليط المساءات حين يصبح البحر والشمس والموج أبدا متزمنا بأوقات طنجة الموشحة بأصداف التاريخ..

كل مقابر طنجة توجد على التلال. مقبرة مرشان. مقبرة المجاهدين. مقبرة الشرُّف. مقبرة بوعراقية. مقبرة الحافة المنحوتة على صخور التاريخ. فالبحر قبلة الأحياء والموتى...

مع انحدار الربوة ممر موحش يسمى"سالو" على جنباته مزارب وعرصات تحتوي على "سانيات" وصهاريج للسقي، من بقايا آثار المعمرين والأجانب.. نواعير صغيرة للسقي. بعض أشجار التين "الغدان" الذي كنا نجد متعة لا تقاس في تسلق أشجاره وجني الثمار التي لم تنضج بعد..

وفي العرصات قصر موحش غادره أصحابه بعد أن تكررت حوادث الموت بالبئر المجانبة له. لقد مات الابن البكر، والبنت الصغرى، وماتت الزوجة بنفس الطريقة. كنا لا نقرب العرصة مخافة المس بالجنون! وكنا نرصد القصر من وراء الأشجار فيظهر لنا من بعد ضوء الشموع في عز النهار.. وفي الليل يعم الظلام المكان كله. ننظر مليا في قرميد السطح فنرى الحمائم تتطاير بصورة غير طبيعية! وظل السحر والغموض والأساطير مأوى كل أقاويلنا. رحل النصارى، وسكن الجن كل البقاع.. وليس بمقدور أحد أن يطردهم غير فقيه سوسي امتلأ قلبه بالذكر والإيمان..!». (مزالق التيه، ص.21ـ22).

**يسترجع النص لحظات من طفولة السارد بين عرصات ملاباطا وفضاءاتها . يسترجع بعض متع الطفولة وبراءة لهوها وملذاتها:**

يسترجع النص لحظات من طفولة السارد بين عرصات ملاباطا وفضاءاتها. يسترجع بعض متع الطفولة وبراءة لهوها وملذاتها: تسلق أشجار التين والتمتع بالغدان الذي لم ينضج بعد. كما يقف عند معتقدات الطفولة بسحرها وغموضها وطابعها الأسطوري الخرافي. ولكن هذا المشهد السردي يجسد في الآن

ذاته رفضا بيِّنا لما آل إليه المكان من مسخ وطمس لهويته. إن الجن قد استوطنت كل البقاع، وهذه الكائنات لن يفلح معها سوى الاستعانة بفقيه سوسي امتلأ قلبه بالإيمان والذكر. وكأن السارد يؤكد استحالة العودة إلى ما كان، ما دام أمثال هذا الفقيه قد اندثر. بهذه الشاكلة تعزف الصورة على نبرة الحنين المشوب بأسى دفين على ضياع ما ضاع. وانطلاقا من هذه الاستراتيجية السردية يمضي تصوير المكان في "مزالق التيه" ليرصد تيه الإنسان والمدينة وخروجهما عن مدار الاعتدال والسير في طريق الاستقامة الإنسانية. وإن نبرة الحنين إلى صورة المدينة في نقائها الأول، وفي طابعها الرومانسي والإنساني كما ترسخ في الأدب العالمي وفي الأساطير اليونانية لتبدو جلية كذلك في هذا النص السردي. وإلى جانب نقاء صورة الماضي المرتبط بطفولة السارد ومراهقته، تبدو صورة بشاعة الحاضر وعفونته. ولعل مظاهر الخداع والزيف والكذب والسمسرة والعدوان وغيرها من الظواهر التي طمت وعمت من المشترك الذي يجمع نص خالد سليكي ونص مصطفى الجباري. وعلى الرغم من التباين الفني بين العملين إلا أن التمثل التخييلي للمدينة لا يسلم من الأثر الذي مارسته الرواية الغربية، أو بعض الروايات المغربية (الأولى) التي أبت إلا أن تقدم المدينة من منظور سلبي يقف عند المثالب ويعددها دون الإشارة إلى قيم الخير والجمال، التي ما زالت تحيا عليها المدينة على كثرة العلل التي نخرتها، ولا تزال تنخرها.

ولا يكاد يخلو النص الثالث، وهو لعبد اللطيف الإدريسي، من هذه الملامح أيضا في اشتغاله بفضاء محدد من مدينة طنجة هو "باطيو بينطو" الذي يمكن اعتباره رمزا للمدينة في تشكلاتها الشعبية وملامحها العامة. وهذا النص يستند، بدوره، إلى بناء سردي لا يخلو من تجريب وتوظيف سردي يتوسل بأدوات فنية جديدة في تمثل المكان وتصويره فنيا. ولعل سمة السخرية أهم ملمح من ملامح هذا النص الروائي، ومن ثم، فإن هذه السخرية تنحو نحو نقد الواقع القائم وفضح اضطراباته وتناقضاته تخييليا. يقول السارد مصورا مشهدا من المشاهد الطريفة التي تجري في "الباطيو":

«كان سكان الحومة يتهيؤون لاستقبال أبي يوم سكره. تلبس النساء والبنات أزهى الثياب ويضعن الحنّة على أيديهن ويكحلن ويسوكن، ولا يعكرن (أحمر الشفاه للأجانب)، كلّه إلّا العكار، لأن العكار، وبالخصوص

**هذه السخرية تنحو نحو نقد الواقع القائم وفضح اضطراباته وتناقضاته تخييليا. يقول السارد مصورا مشهدا من المشاهد الطريفة التي تجري في "الباطيو":**

الأحمر البرّاق، علامة من علامات التقحبين، كلّ النساء السبانيوليات في باطيو بينطو كنّ يعكرن كذلك، فكن بالنسبة لعقلي الصغير، لا أظن أنه كان لي عقل، وبدون استثناء قحبات، حتى أنني كنت متيقنا أن إسبانيا كلها قحاب، رجع أحد أبناء الحومة وقد مكث مدّة لا بأس فيها في إسبانيا، لم يكن يسكن في بلاصا كاطالونيا، لأنني سألته مرّة إن كان يعرف عمّي، قال لي إنه لا يعرفه لأنه لا يسكن في برشلونة بل في حومة بعيدة تشبه حومة باطيو بينطو اسمها الباريو، كما أكد لي أن عمّي هذا كذّاب، لأن بلاصا كاطلونيا، ليست كباطيو بينطو، إنها ساحة راقية جدّا ولا يسكنها إلا القياد والباشاوات والأعيان من الإسبان، لا يمكن أن يسكنها عمي إلا في حالتين، الأولى أن يريح في الكينينة (يانصيب كرة القدم الإسباني)، والثانية، وهي الأرجح على حدّ قوله: أن يكون من متسكعي بلاصا كاطلونيا، لأنهم يسكنون في المترو، وحين سألناه إن كانت إسبانيا مكتظة بالقحاب، أجاب: القحبنة قد عششت في أمخاخكم من زمان وما سايقين لها خبار. كثيرا ما كنت أسمع أمي وهي تخاصم أختي وتعدها بكل أنواع العذاب خاتمة وعيدها: إذا خلّيتها فيك أجي عكّر لي... ويذهب الرجال عند الحلاق وبعدها إلى الحمام، ويجري الأطفال يطوفون في كل أرجاء الحومة مبشرين معلنين قدومه:

أبو السيمو سكران

احضي رأسك يا فلان

أبو السيمو سكران

لا يفوتوا بك القومان...

كان ذلك اليوم يوم عيد، يوم فرجة. السرك الذي حرم منه كل أطفال حومتنا، باستثناء خوسي ولد السيكي الذي كان يرافق أبويه إلى سرك عمّار الذي كان يقام مرّتين في السنة في ملعب الرومان المواجه لمدرسة ريمون إيكاخال الإسبانية، كان يوم عيد الأعياد، لأن الجميع مشتاق للاستماع لعيوبه وبالخصوص عيوب الآخرين. ما أجمل ونحن نفرح بعيوب الآخرين ناسين عيوبنا، ويأتي أبي بخطاباته البارعة وهو سكران لينصحنا ويذكرنا بعيوبنا التي تلصق جلدنا، يتوسط فناء حومتنا، يشرب جغمة من ماء الحياة، ويشعل سيجارة، ينتر نترة أو نترتين، يرفع رأسه ببطء جهة السماء وكأنه يعاكسها (على طريقة سيرج غانزبورج، لا أعرف هذا الشخص)،

"كان ذلك اليوم يوم عيد، يوم فرجة. السرك الذي حرم منه كل أطفال حومتنا، باستثناء خوسي ولد السيكي الذي كان يرافق أبويه إلى سرك عمّار الذي كان يقام مرّتين في السنة في ملعب الرومان"

يتنفس بعمق ورأسه دائما ينظر إلى الفضاء، ويخيم على فناء الحومة صمت الجبانات الفرعونية، وينطلق صوته خارقا هذا الصمت المطبق علينا والمنضّد منذ قرون بحرف "لو" الذي يفيد الشرط مع استحالة تحقيقه: لو كانت السلطة بيدي لأمرت أن يسكر الجميع حتى تستقيم أحوالكم ويذهب الغش والنفاق والكذب والتخرويض والشقاق والتبليغ والتواشي وازرع لي أزرع لك، حتى يعرف الناس مدى إنسانيتهم من بهيميتهم، لأنكم جميعا صغيركم وكبيركم من صنف البهائم (يعني من المقدم إلى ما تحت)، يضع عليكم الآخرون (يعني من المقدم إلى ما فوق) أثقالهم وأعباءهم وتقبلون هذا الوزر كالحمير وكالبغال، مزغردين ومصفقين ومهللين في خشوع وخضوع ومذلة (أبي لا يتحدث هكذا إلا عندما يكون سكران، يكون أميرا بين الشعراء وحكيما بين الفلاسفة))». (باطيو بينطو، مجلة الكلمة الإلكترونية، ع. يناير 2009، ص. 18/19).

تقف هذه الصورة عند مشهد احتفالي وطقس كرنفالي شعبي يعرفه باطيو بينطو يوم يعود والد السارد سكرانا يعري عيوب سكان المكان ويفضح أسرارهم علنا وعلى رؤوس الأشهاد. إن هذا الحدث يتحول إلى فرجة لا تخلو من متعة لدى الكبار والصغار وعند النساء والرجال. يبدأ المشهد باستقبال الأطفال للرجل السكران وهم يرددون نشيدا ابتدعه الصغار، ويمضي المشهد ليتحول الحدث إلى عيد أو عرس تكرس النساء بهجته بزغاريدهن الطويلة التي اقتضت من السارد أن يطيل في إيرادها:(يويويويويو...) مستغرقا نصف صفحة موظفا الفكاهة والسخرية للنيل حتى من القارئ الذي يمل من الاستمرار في قراءة هذه الحروف الدالة على نداء البهجة وصك غفرانها الذي قلما تجود به الأيام على بؤساء الباطيو وفقرائه الذين يعيشون على عتبات الزمان. ولعل إمعان السارد في السخرية من كل شئ والنيل حتى من الذات، يكشف عن استثمار بين لما جد في الكتابة الروائية عربيا وعالميا من بحث في كنه الإنسان وتحليله تخيليا عبر بلاغة السخرية وإمكانات التهكم والتفكه. وإن المتعة التي تخلفها رواية "باطيو بينطو" لدى المتلقي - على الرغم من مظاهر السواد والقتامة والعفن التي تحبل بها - ترجع، في رأيي إلى براعة الراوي في توظيف السخرية وجعلها منطلقا لتشكيل متخيله الروائي عن الباطيو وعن المدينة. وإذا كانت الرواية

تقف هذه الصورة عند مشهد احتفالي وطقس كرنفالي شعبي يعرفه باطيو بينطو يوم يعود والد السارد سكرانا يعري عيوب سكان المكان ويفضح أسرارهم علنا وعلى رؤوس الأشهاد.

تشتغل بنفس موضوعات النصين السابقين، إلا أنها استطاعت أن تمسك بخصوصيات هذا الفضاء المحدد والمعروف بمدينة طنجة وتحوله إلى نص روائي تخييلي يضاف إلى الكتابة الروائية المغربية التي اشتغلت بالمدينة واهتمت بناسها وحوادثها.

وفي الختام يمكن القول إنه على الرغم من أن التقنيات الفنية تختلف بين نصوص الجباري وسليكي والإدريسي، إلا أنها تلتقي عند رصد مظاهر الزيف والنفاق والسمسرة والدعارة والفساد والخداع والمكر...

**كأن طنجة لا يوجد فيها سوى السلبيات وتخلو من كل ما يدل على نقيض هذه الصورة المكرسة ثقافيا وإعلاميا . . .**

وغيرها من السمات والملامح التي صارت "ماركة مسجلة" توصم بها المدينة في الإبداعين العالمي والمغربي. وكأن طنجة لا يوجد فيها سوى السلبيات وتخلو من كل ما يدل على نقيض هذه الصورة المكرسة ثقافيا وإعلاميا... وهذا أمر يحتاج إلى مزيد بحث وتقص ومعرفة للكشف عن أوجه أخرى لهذه المدينةلم تشتغل بها الرواية، أو ربما اشتغلت بها لكن النقد لم يصل إليها بعد.

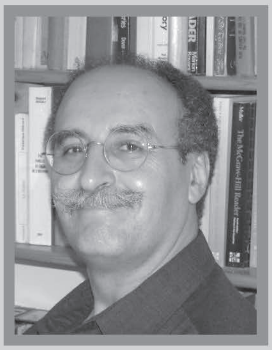

**المتن المشتغل به في الدراسة:**

1ـ مصطفى الجباري، الوجه الآخر لمدينة البحر، طوب بريس، الرباط، 2001.

2ـ خالد سليكي، مزالق التيه، أو السبيل إلى فاطمة، منشورات سليكي إخوان، طنجة، 2007.

3ـ عبد اللطيف الإدريسي، باطيو بينطو، مجلة الكلمة الإلكترونية، ع. يناير 2009. على الرابط التالي:
www.al_kalimah.com/data/2009/1/1/default

# الفراغ هبة: طقوس محمد بنيس



حسن حلمي

بين «ورقة البهاء» (1988) و«كتاب الحب» (1995) تندس «هبة الفراغ» (1992) ـ ويلحن طفيف تصير«هبّة الفراغ»، هبّة تفصل بين الحب والبهاء، وتعصف بالورقة وبالكتاب. لكن، لم اللحن؟ لم لا نتبع الفطرة فنقرأ: «هبَة الفراغ»؟ والهبة هدية تعبّر عن أريحية الواهب وكرمه؛ وهي أيضا موهبة/ إلهام يتكرم به الواهب على الموهوب. لكنّ الفراغ يصعق الهبة بالمفارقة: فإذا كان الفراغ هو الواهب، ففاقد الشيء لا يهبه، وإذا كان الفراغ هو الموهوب، فإن الخدعة لا تختلف عن خدعة الورقات الثلاث ـ لكن كل هذه الفذلكة قائمة على منطق مدرسي لا يليق بعمق الفراغ، هبّة كان أم هبَة. ألم يقل «نبي» جبران: «إنك إنما تهب القليل القليل، حين تكون هبتك من ممتلكاتك»؟

> **ألم يقل «نبي» جبران: «إنك إنما تهب القليل القليل، حين تكون هبتك من ممتلكاتك»؟**

أثناء نزول زرادشت من الجبل بعد اعتكاف دام عشر سنوات، صادف في الغابة أول بشر. كان زاهدا عجوزا. وكان قد فضل أن يعاشر وحوش الغابة على أن يعاشر البشر. وفي معرض حديثهما عن محبة الله وحب البشر، يجري هذا الحوار:

قال زرادشت: أنا أحب البشر. وقد جئتُ أحمل لهم هبة.

أجاب الزاهد: لا تهبْهم أيَّ شيء، بل خذ منهم شيئا... فإن ذلك سيسرهم إن كان سيسرك أنت! وإن كان لا بد أن تهبهم شيئا، فهبهم صدقة، ودعهم يتسولونها.

ردَّ زرادشت: كلا. أنا لا أتصدق، لأنني لست من الفقر بحيث أفعل ذلك.

لعل زرادشت يقصد هنا أن الهبات إنما تكون من الفقراء، أما الأغنياء

فلا يمكن أن تكون هباتهم إلا هبات فارغة. لكنْ يبدو أن زرادشت يفكر هنا في فقر الروح وغناها. والواقع أن ثمة تأملات نظرية عميقة لدى كل من توماس الأكويني، ومارسيل موس، وجورج باطاي، وجاك دريدا تبين أن مفهوم الهبة مفهوم مؤسس في الاقتصاد والاجتماع والأخلاق واللاهوت، لكن سياقاتها المختلفة لا تسمح بالتطرق إليها هنا.

سهرة حميمية لثلاثي جمعه الشعر وشتته الموت. غيب منه اثنين وترك الثالث وحيدا يحاول الترنم بمرثية مستحيلة في مقام الغنباز الأصغر، على إيقاع الصمت والنار. هكذا يكون «المستحيل» هبة من الباقي إلى الراحلينْ - وهي هبة يسلب فيها الغياب النار حرارتها والغنباز نظارته. فليس يبقى الآن سوى ذكرى لشعيرة كان الثلاثي يقيمها عند دالية حول نار حيية كانت تستر مفاتن يَشْبِها بأوراق الدالية وأعنابها. أي نار هذه الخجول التي تقام حولها الشعيرة؟ أغلب الظن أنها نار مجوسية، ويرجح أن يكون الثلاثي مجوسيا.

ليس المقصود هنا أنهم من أتباع الديانة المعروفة، ، وإن كانت الأمور متعالقة. وهذه لمحة إتمولوجية قد تُبسِّط الأمر أو تُعقِّده. تحدرت الكلمة اللاتينية magus عن الأصل الإغريقي μάγος من الفارسية القديمة maguš التي كانت تشير في الأصل إلى قبيلة كانت وظيفتها السهر على الطقوس الدينية والجنائزية، وقد اعتنقت هذه القبيلة الديانة الزرادشتية بعد أن غيرت رسالتها، فأصبحت ما يعرف الآن بالزروانية (Zurvanism). ويشير هيرودوت إلى المجوس باعتبارهم قبيلة أو طائفة من الكهنة تنتمي إلى ميديا، وقد كان يُعتقد أنهم قادرون على تفسير الأحلام. وكان قدماء الإغريق يستعملون الكلمة بمعنى «ساحر» للإشارة إلى المشعوذين والدجالين. واستعملها هيراقليطس لتحقير السحرة والتشكيك في مهاراتهم. واستعملت الكلمةmagusفي الآداب الكوميدية صفةً بمعنى «سحري» كما في عبارة «magas techne» أو «ars magica». وفي الكتاب المقدس (متي،2: 1) تشير كلمة magi (وهي جمع magos) إلى الحكماء الثلاثة الذين جاءوا من بلاد فارس حاملين الهبات للمسيح الطفل. وقد خلدهم ت . إس. إليوت في قصيدة شهيرة بعنوان «رحلة المجوس». ويمكن أن يُستخلص من هذا الاستطراد أن للكلمة إيحاءات مختلفة منها أنهم: مشعوذون، دجالون، أهل فن ومهارة

> سهرة حميمية لثلاثي جمعه الشعر وشتته الموت. غيب منه اثنين وترك الثالث وحيدا يحاول الترنم بمرثية مستحيلة في مقام الغنباز الأصغر، على إيقاع الصمت والنار.

وتقنية، مفسرو أحلام، كهنة، سحرة، صَنَعة؛ وأخيرا وَهبَة.

وغاية الشعيرة التي كان يقيمها الثلاثي المجوسي في مفتتح «هبة الفراغ» تحقيق تماسك الأضواء. ولعل في عبودية شمس الرفاق الثلاثة ما يزعزع تماسك الأضواء؛ ولذلك تراهم يلجأون إلى العتمات حيث يلمحون ومضات عابرةً تذكرهم بهبوب غبارهم فيتساءلون: «ماذا/ تريد شساعة/ وهبت لنا أجراسها»؟(104) ولا يخفى في هذا السياق ما للهبوب من صلات ممكنة بالهبة، وما للشساعة من صلات بالفراغ. ويبدو أنهم كانوا يدركون أن الشساعة المهيبة لا تتوقع منهم مقابل هبتها سوى صمت ولوعٍ به يَثبُت، من شقوق الموت، مستحيلٌ يرومونه.

ومن خلال شقوق الموت المشقوقة تتسرب ظنون يستضاء بها، ظنون تستدعي تعدديتها، بالتقابل، أحادية اليقين. ولأجل هذه الظنون، ولأجل مناف التأمتْ، يُنثر الأثر، أولونه، بجعا وموجا وحجرا. هكذا ـ وبفضل سحر المجوسي ـ يغدو الأثر نثارا، وتظل كل حقوق القرابة الصوتية محفوظة. وسينكشف فيما بعد أن الأثر كان أصلا منمنمات قبل أن يصير نثارا، إذ يبدو أن المنمنمات مكون أساسي في القصيدة التي تحمل هذا العنوان، والتي تحاكي سجادة فارسية نُسجت تصاويرها بمهارة مجوسية وغنائية راقية: حيث تطل «نجمة الليل القديم» (179)، وتشرب فراشة زرقاء شميم الفجر، وتستطيل النوافذ مع الهواء لتواصل «هبَّة مقذوفة» (179).

وفي غمرة الحداد على الراحليْنِ اللذينِ خلَّف فقدهما إحساسا بيتم جليل، تداهم المجوسي، وهو في جوف التهلكة، هذه الرؤيا التي يلمح فيها، ربما في القرار، مشهدا من العالم السفلي، عالم الظلال:

هنالك جئتُ منظورا من المَرجان

يأخذني

إلى جذر البداية

حيث تحتفل الظلال بصمتها الفضي...

هاهنا حيث الصمت فضي بارد، وحيث الظلال أشباح، وحيث الاحتفال كتمان مصمت، يتجذر جذر البداية. فأين فرع النهاية؟ وهل بوسع الحرارة في منظور المرجان أن تُربِع الجذر، أو توقف هجرة الألوان، أو تحيل الفضة الباردة ذهبا وهاجا، أو تحرك الصمتَ الساكن لتُسمَع صرخةٌ، أو نقر، أو ثبج، ولتُلمَح ـ عند جذور البداية ـ أشباح، صورٌ غامضة من الصلصال؟ ذلكم جذر البداية.

وفي غمرة الحداد على الراحليْنِ اللذينِ خلَّف فقدهما إحساسا بيتم جليل ، تداهم المجوسي ، وهو في جوف التهلكة ، هذه الرؤيا التي يلمح فيها ، ربما في القرار ، مشهدا من العالم السفلي ، عالم الظلال:

والجذر ناشئ عن مكان. والمكان فراغ. وكما تنشأ الجذور في المكان تتأتى الكتابة في المكان. ألهذا يصير المكان فيما بعد وثنيا؟ تنشأ الكتابةُ لطخةً يكون مصدرها جناحَ الموت. واللطخة لوثة، مس يحيق بالمجوسي فتتجلى له الكتابة/ اللطخة من غورِ متاه، من فراغ سيد. هكذا يكون الفراغ السيد أصلَ الكتابة. وهكذا تكون الكتابة هبَة الفراغ، أو لعلها عصفةٌ أو هبّة من الفراغ.

ينساق المجوسي الممسوس في مساره، منتشيا من غسق إلى غسق، مادّا يدين هاويتين يحاول أن يقتحم بهما ذاكرة الوشوم. وواضح أن الهاوية هنا فراغ، وأن الذاكرة امتلاء، وأن الوشم كتابة. وترى المجوسي في هذا المسار ساهيا ومهووسا في نفس الآن. والسهو شرود، انزياح للإدراك، أما الهوس فتركيز ولوع للإدراك. لكنّ كليهما خروج عن الإرادة، عن الذات، سعي لبلوغ النشوة ـ ولذلك فهما معا يستحقان التحية، وبنفس المكيال.

وفي أوج هذا السهو/ الهوس يُوحَى إلى المجوسي بأنه معبأ بالبحر وبأن عمقه زرقة، ويده نشوة؛ ويوحَى إليه بأن كينونته متوقفة على أن يعلق هواءه على خرصان البيوت. وإذ يلاقي في المنام شبيهه، يوحَى إليه بأن يوسع سلسبيل يديه، ويجوف وردة التكوين، فيسمع أنين المبحرين من ضفاف الحضور إلى ضفاف الغياب، ويسمع نهر الأفول يرتل عشبه. لكن، من هو هذا الشبيه الذي يلاقيه في المنام؟ إنه الجسد، جسده ـ جسد ملطخ، ملوث، ممسوس، مهووس. فأي طقس يطهر هذا الدنس المتجسد؟ الجواب محتوم: من يك سنده دنسا، يتوضأ بصمت ممسوس مقطر من ماء الشهوة لكي يطهر جسده من الكلمات الجوفاء ومن بلل الشيء الخالص ـ طقسٌ لا غنى عنه لمن يرغب في التحرر من أي قيود تحول دون الكتابة.

والمجوسي إذ يتوضأ هنا «بالصمت/ الممسوس/ وبالدنس النشوي»، يحرر الجسد ويجعله يستعيد الزمن المفقود في حضرة طفل «يتهجى الظلال القديمة» وينام بعد أن يسلم حضرته لمشيئتها. فهل يتسع الأفق بعد هذا الانعتاق؟ هل تنسل سلالات السعف لتوحد في قعر جرة العامية «الذراري بالدوار» (118)؟ وأيَّ خيمة يلجون إن هم اتحدوا؟ لعل الجواب كامن في هذا الدم المنشق، هذا الذي يجهر بانشقاقه ويسوق نسيانه المطلق بين «العواصف والـ بخار» (119). و هذه الـ«بين» التي تندس بين التعريف

> ينساق المجوسي الممسوس في مساره، منتشيا من غسق إلى غسق، مادّا يدين هاويتين يحاول أن يقتحم بهما ذاكرة الوشوم. وواضح أن الهاوية هنا فراغ، وأن الذاكرة امتلاء، وأن الوشم كتابة.

والتنكير فيتنزل جحود المعرفة وتنشأ معرفة النكران ـ أي منشأ لها سوى الدم الجامع المانع للعواصف والبخار؟ وماذا لو سقطت النقطة عن خاء البخار؟ هل تنهار ʻهيʼ ـ وهي الخيمة العالية؟ كلا. بل هي تسقط نافذةَ لا سبيل إلى إدراكها في اكتمال العراء، لكن هذه النافذة الساقطة لا تسقط إلا بعد أن يحولها سحر المجوسي إلى سيدة «يحتمي وجهها بالهواء» (131). والهواء كما قد نعلم فراغ.

وبين الغسق والغسق يبحر المجوسي في بحر سوريالي لا حدود لمده أو جزره:

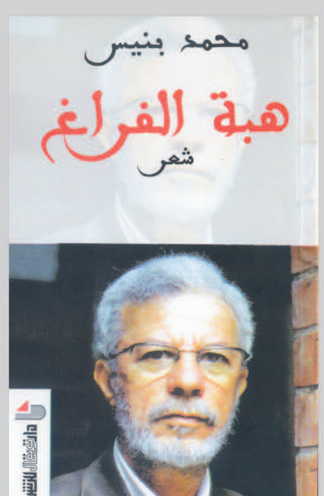
فللمجوسي متاهٌ تطير فيه السهوب أسرابا، ويتنزل فيه الضوء على الصوت، وترتوي فيه الحنجرة من حلم الهبوب.

وللمجوسي نجوم ترتخي أجراسها بين مسالك الوجوم.

وللمجوسي توأم مات مجهولا لأنه كان يلهو بطيور عبرت شفتيه.

وللمجوسي وصية فيها يوصي بالاسم والوجه: باسم يمحو الشرائع، ووجه يتبدد في المفازة. وهاهو وجه المجوسي ينزع منه ما ليس لغيره، و«يستبسل في تنويم شرائعه» (126)، والتنويم تعطيل.

**لكنّ هندسة العبارة ـ والكتابة هنا مادة البناء ـ تصير دُوارا يُفقد العمود توازنه، ويجعل الأفق يمتد في الغبش جهات زائرات تتلذذً بغبار الغَمام.**




وللمجوسي صمت يتخذه حليفا ويعاينه حين تغازله زائرةُ الظلام:

فأنا في برزخ مَنْ
كانوا
عاينتُ قيامةَ حُمّاي

وبين الصمت المتعالي في أفق المكان والضوء المنفلت من أفق المكان يَعِدُ المجوسي بإقامة مسكن للضحكات. وإقامة المساكن تقتضي معمارا، هندسة. لكنّ هندسة العبارة ـ والكتابة هنا مادة البناء ـ تصير دُوارا يُفقد العمود توازنه، ويجعل الأفق يمتد في الغبش جهاتٍ زائراتٍ تتلذذ بغبار الغمام. ومع كلّ هذا، يقوم البناء مثلثا توقّعه الكلمات:

هل
ينسون كيف
فراغُ هذا الليل
يَستولي على مستقبل
الكلمات

من يستطيع أن ينكر على الكلمات توقيع مثلث متساوي الأضلاع، زواياه الاستفهام والاستيلاء والاستقبال؟ مثلث محيطه الفراغ ومساحته النسيان؟ أوَ ليست الكلمات ـ كما يرد في سياق آخر ـ من منحوتات النفَس؟ أليست الكلمات هي التي تحشد وحدتها وتوقظ في المجوسي سلالة شهوتها؟ هاهي الكلمات

تشرق عليه خلف ستائر من كلمات.
وهاهو الصمت يقرِّب منه أمواتا كانوا قد عبروا من ذاكرة الكلمات. ولعل الكلمات هي «تلك الأشرعة التي تتدافع بها الأنحاء». (169) (والأنحاء جمع للناحية وللنحو). والكلمات أيضا سحب. لكنها ليست تلك التي نراها تعبر الفضاء، بل تلك التي يمكن أن يصادفها الغواص في قاع البحر. هذي السحائب الهاجعات في قرار اليم - حيث تتيح دوالي الغبطة للصمت الداعر أن يمارس الـ-strip tease - (خلْع الملابس قطعة قطعة على أنفاس الموسيقى)، دون أن يجرؤ أحد على سرقة أدراج طحالبها، هاهي تساكن سخام الوشم. وما سخام الوشم؟ إنه مراث! ومن شأن المراثي - مرتلة أو مكتوبة - أن تحفظ من غابوا عن ذاكرة الموهوب. فالوشم، كما تقدم، كتابة تحاول أن تؤبد الزائل وتجعل العابر مقيما. إنه كتابة بالدم تسعى إلى أن تحفظ الذكرى وترسخ الهبة في الفراغ، كما يبدو في هذا المقطع الأنيق من قصيدة «-Parlez moi d'amour » للشاعر الكندي ميتشل باري:

على ظهركِ
وشمٌ أديتُ أنا ثمنه. العصفور. أعشق الألم،

**فالوشم، كتابة تحاول أن تؤبد الزائل وتجعل العابر مقيما. إنه كتابة بالدم تسعى إلى أن تحفظ الذكرى وترسخ الهبة في الفراغ،**

قلتِ هذا للرجل الذي نقشه بالإبرة على جلدك.
هي ذي هبتي إليكِ: عصفور
سيبهت شيئا فشيئا بمرور السنين
لكنه أبدا لن يطير.
وسيُنشد ما تُنشده كلُّ الهبات:
**هــا أنــذا**[5]

إن في وشم الجسد لتعرية للدم - والدم حبر الروح كما يلمح إلى ذلك زرادشت. وعند تخوم العري - والعري هبة - يتنزل صمتٌ تتخطفه التراتيل وتتخطفه القباب، فينتفي الماء وينتفي البجع. ومع أن الليل «يتحدر من أمواج مطفأة» (190)، فإن المجوسي يلمح هلالا «يجود بوشمته» (189) فتتبدى له سواق تومض بين ودائع حشرجته.
للهذيان مجد، ويبدو أن له حصانا نافر العرف، و أن له حصانةً تبوِّءه مقاعد التكريس: أعراض الزائرة في الظلام. إن في تدوين بصمات الغياب بخط الرمال ما يحرر الشمس من غفلة الأشياء، ويجعل المستحيل مُثبتا رغم شقوق تهدد تماسك الأضواء: ومن تكن الرمال سجله تكرس الريح/ الروح ذكراه رغم أنف الأبدية! ومن تكن العواصف لجسده مزاجا يرفل في أردية النشوة الفضفاضة: والنشوة (Ecstasy) خروج عن الذات،

عن الجسد، عن الكينونة، انضمام إلى كل الخوارج. وإن كان لابد للظلال من شعلة، فلن يكون مصدرها سوى القلق والمغيب ـ وهما معا، بالتوالي، خروج عن اليقين، عن الطمأنينة، عن الحضور، وعن الظهور. وها خماسي محيطه الظلال وزواياه الاكتساء والانتشاء والانحناء والاحتماء والارتواء: الاكتساء بظلال تطرحها النجوم، والانتشاء برشف كأس مزاجها العواصف، والانحناء ركوعا في هيكل القلق والغياب، والاحتماء باستعادة طفولة غنية عن الكأس والكساء، والارتواء من رحيق جمرة تحضن هذا المجوسي الضالع في هندسة العبارة، هذا المجوسي المتبتل في هذا الطقس الخماسي.

ويبدو أن المجوسي لا يمارس هذه الطقوس داخل هيكل: فلا أقواس ولا قباب، بل مجرد جمر ينشأ عن ذاته ولذاته، وينساق بمفرده نحو المتعبد. هاهو ينادي «ريحان الرغبة» (155) ويهجم على أسرار الصمت، ويأنس التعاطف من ترتيل جهاته المظلمة. وهاهو الترتيل يفضي، تصريحا، إلى الـ «كتابة». فإذا صح التساؤل عن منشأ النار أو النور، فماذا يمنع من التساؤل عن منشأ الكتابة؟ ولا شك أن المجوسي يرى أن الكتابة من

> **وهاهو الترتيل يفضي، تصريحا، إلى الـ «كتابة». فإذا صح التساؤل عن منشأ النار أو النور، فماذا يمنع من التساؤل عن منشأ الكتابة؟**

العناصر الأولية، فهو يعتبرها «قطرة أولى/ تتخثر في لحظات ارتياب» (155)، ويسميها «هبة/ نبذت برد معبرها» (155). والراجح أنها ـ لذلك ـ هبة الفراغ. والهبة ـ كما تقدم ـ هدية أو موهبة، أي أنها ملكة وُهبتْ للمجوسي (الساحر) لتمكنه من توليد الامتلاء من الفراغ ـ ولهذا يمكن أن تُقابل بملكة الحكم أو العقل لدى كانط؛ فهي، فيما يبدو، تمثل ملكة غياب العقل، ملكة الجنون، أو لعلها، كما يصفها المجوسي ، «نفَسٌ لاتقاد السحاب» (155). ويبدو أن هذه الملكة هي التي ألهمت المجوسي أن يكتب «هبة الفراغ»؛ فالأسلوب هنا يذكر بذلك النوع من الكتابة الذي قال عنه زرادشت: «من بين كل أصناف الكتابة لست أهوى إلا ذلك الصنف الذي كُتب بالدم. اكتبْ بالدم وستدرك أن الدم روح.» ولعل المجوسي يحدس هذا حين يقول: «هبوب دمي يؤالف بين أهوال تعرفتِ/ الرياح/ على/ مسالكها» (161).

بين نهار الكتابة وليل المحو ينشأ وميضٌ، صرخةٌ؛ فسبحان الذي نقع الضوء في الصوت ونشّف الصوت بالضوء، وجعل منهما، وسط هذا الغبار الشامل المؤلم، مقاما للّوح وللكتاب. هكذا تنتقل الكتابة من

وسيط اللوح الصلب الذي يحاول أن يصل الأزل بالأبد إلى وسيط الكتاب المندثر الزائل: «لوح تفقَّد عنقَه/ ثم ارتخى/ كتبا تذوب الآن كلَّ عروقها» (156). وهكذا يهدد الفناء اليدَ الموهوبة، اليد الواشمة، اليدَ الكاتبة:

غدا تنسى الشرارةُ نفسَها
شيئا فشيئا
تنتهي لرذاذ موجِ
غوايةِ
كانت لها
حفلا تساكن وانهمَرْ. (182)

فأي يد تهيئ المجوسي - عند مآل الشرارة إلى رذاذ موجِ غواية مجهولة - لضوء «يسهر في علوِ الصمت»(162)؟ وهل تندثر اللغات على تخوم الفتك في ليل الصمت؟ أسئلة على المجوسي أن يتلمس الجواب عنها في دمه الذي «سيسأل عن ممر النهر من عبروا». (162) أما الذات الكاتبة فتظل هبةَ الفراغ وواهبة الفراغ: شرابها السراب وقوتها الهواء. يشتكي الصوت الكاتب في رباعيات إليوت من أنه قضى عشرين سنة - سنوات ما بين الحربين - يحاول أن يتعلم استعمال الكلمات، لكنه يدرك الآن بعد مضي العقدين أن الجهد ضائع، وأن «كل محاولة بداية جديدة كل

**هكذا تنتقل الكتابة من وسيط اللوح الصلب الذي يحاول أن يصل الأزل بالأبد إلى وسيط الكتاب المندثر الزائل:**

الجدة، نوع مختلف من الإخفاق» ، ثم يضيف شارحا، إن المرء لا يفلح في تطويع الكلمات إلا بعد فوات الأوان، أي حين يفقد الرغبة في قول ما كان يود أن يقوله، وبأسلوب لم يعد المرء ميالا إليه. وهكذا يكتشف أن كل سعي بداية جديدة، مداهمة للغموض بأدوات بالية لا تكف عن التردي، في مواجهة التشوش السائد قي الأحاسيس، كتيبة غير منضبطة من الانفعالات. وكل ما يمكن إخضاعه، بالقوة أو بالاستسلام، قد تم اكتشافه من قبله مرة أو مرتين أو مرات كثيرة من طرف رجال لا أمل لنا في مضاهاتهم.

إن اليد العاشقة التي تمارس الكتابة هي نفسها التي ترتب كل الودائع(172). والودائع هبات يتوقع المودع أن يستعيدها في الوقت المناسب. والواقع أن ودائع المجوسي (أي، شمسه، وصخره، وجسره، وكركراته، وشوق عروقه) ليست سوى أشباح؛ وهي لذلك ودائع فارغة. والطريف أن ثانية ودائعه (أي، الصخر) تمجدها هبات الشوكران. والشوكران نبات سام يذكره كيتس في قصيدته الشهيرة «أنشودة إلى عندليب»، ومنه كان يُستخلص السم الرسمي الذي كان يستعمل في أثينا

لتنفيذ أحكام الإعدام، وهو، تحديدا، ذلك الذي استعمل في إعدام سقراط. فمن الطبيعي إذن أن يقترن المجد والعنف هنا بهبات الشوكران. والكتابة، بوصفها معاناة وممارسة وإنتاجا، إضافة إلى كونها هبة الفراغ، هي أيضا هبة من هبات الشوكران. فحتى حين يجنح المجوسي إلى الحياد، فإن الورقة التي يكتب عليها /عنها تأخذ منه «مسافات هاجعة» (174)؛ وبين ثنيّات الورقة تترصده صرخةُ هتك. هكذا تتجلى له السعفة من بين الثنيّات ترتيلا أو «أضغاث منارات وعواصف»، فيسافر منتشيا في «شآبيب الأقحوان». (178) والمجوسي واهب الفراغ، لأن الفراغ يتأجج في سحره لُمعا تهجج الدالية، وتصوغ بالوشم وشيا منمنما، وتنحت في الصمت صرخة ملساء، وترش بالسلسبيل انجراف الكلام.

## هوامش

13ـ محمد بنيس، الأعمال الشعرية، الجزء الثاني، (بيروت، 2002). ستتم الإحالة على هذه الطبعة بإيراد أرقام الصفحات بين قوسين.

14 ـ You give but little when you give of your possessions. The Prophet.

15 ـ Friedrich Nietzsche, Thus Spoke Zarathustra, Translated by R. J. Hollingdale, (Harmondsworth, 1969), p. 40.

16ـ راجع:

Thomas Aquinas, Summa theoligica.
Maccel Mauss, Essai sur le don: Forme et raison de l>échange dans les sociétés archaïques, 1924.
Georges Battaille, La part maudite, 1967.
Jaques Derrida, Given Time: I. Counterfeit Money, translated by Peggy Kamuf, 1994.

17 ـ On your back
is a tattoo I paid for. Le moineau. I like pain,you told the man who needled it into your skin. This is my giftto you: a sparrow who will fadeslowly over the years but never flyaway. Singing what all gifts sing: Here. I am

Mitchell Parry, Tacoma Narrows, (Goose Lane, 2006 ), p. 15.

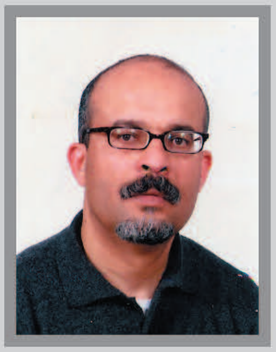
18 ـ Thus Spoke Zarathustra, p. 67.

19 ـ So here I am, in the middle way, having had twenty years-
Twenty years largely wasted, the years of l'entre deux guerres-
Trying to use words, and every attempt
Is a wholy new start, and a different kind of failure
Because one has only learnt to get the better of words
For the thing one no longer has to say, or the way in which
One is no longer disposed to say it. And so each venture
,Is a new beginning, a raid on the inarticulate
With shabby equipment always deteriorating
,In the general mess of imprecision of feeling
Undisciplined squads of emotion. And what there is to conquer
By strength and submission, has already been discovered
Once or twice, or several times, by men whom one cannot hope
... To emulate

T. S. Eliot, «East Coker», Four Quartets, The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot, .((London, 1942

# حول علاقة السينما بباقي الفنون

عز الدين الوافي



طبعت مسيرة الإبداع الفني حياة الإنسان بمجموعة من القضايا والأسئلة حاول من خلالها نصرة الذاكرة والحياة على النسيان والموت، وبالتالي عمل على خلق أدوات وآثار تصون موروثه الشعبي والثقافي والعمراني. كانت الكلمة وفنون الشعر والكتابة، وكان الرقص وفنون التعبير الجسدي، ثم كانت المواد الخام الطبيعية كالجبس والنيلة والرصاص فبرزت فنون الرسم والصباغة والنحت، ثم جاء العصر التكنولوجي والاكتشافات العلمية فكانت فنون الطباعة والصورة.

1 لن نحاول من خلال هذه البسط وضع ترتيب تفاضلي يميز بين الفنون على أساس أي تمييز تاريخي

> **سنقارب تداخل الفنون من منطلق تحاوري يلامس خطوط التوازي ومناطق التماس، على اعتبار أن الفن واحد، لكن أوجه التعبير عن تمظهراته متعددة.**

أو جغرافي، لكننا سنقارب تداخل الفنون من منطلق تحاوري يلامس خطوط التوازي ومناطق التماس، على اعتبار أن الفن واحد، لكن أوجه التعبير عن تمظهراته متعددة. وإذا كانت السينما تشترك وتشارك باقي الفنون تلك الأسئلة الفلسفية والتعبيرية التي ذكرنا باعتبارها مجالا للحراك الثقافي والاجتماعي، فإن الغاية الأسمى هي خلق معادل معنوي ومادي ينشط فيه الفكر والوجدان وتتحقق به تلك الرغبة في تجاوز الهنا والآن نحو عالم المتعة الجمالية واللذة الروحية حسب بول كلي وكاندينسكي.

يهتم الفن عامة بذلك الانشغال الروحاني الذي يروم خلق عوالم

إبداعية تشابه الواقع لكنها قد تنقله بنسب متفاوتة بقدر من المباشرة والوفاء حسب طبيعة العمل ومدى انصهاره في الواقع أو تجاوزه. ويحاول الفنان أن يكون واقعيا بشكل حرفي من خلال، التصور الفوتوغرافي مثلا، حيث لا يسمح للخيال أو التخيل أن يضيف تصوراته باستثناء تلك الأعمال التجريبية التي يغلب عليها طابع الكولاج والفانتستيك كما نفهم كيف تتدخل أنظمة الرسم والتصحيح اللوني في تشكيل مشاهد وخلق أجواء تضيفها مخيلة الفنان مستفيدة من إمكانيات الحاسوب قد يصبح الفن أداة للمحاكاة كما في المسرح الطبيعي مثلا. أخذ العديد من النقاد على هذا التوجه سقوطه في الالتزام بالواقع من حيث هو مفهوم دوغمائي يتلون بألوان سياسية أو عقائدية ونحيل هنا خاصة على الواقعية الاشتراكية في أعمال غوركي أو إيزينشتين. ونعرف السجال الحاصل بين أنصار الفن التجريدي والفن التشخيصي والخلفية الأيديولوجية والثقافية لكل منهما.
لذلك أرى أن تاريخ الفن عامة يكشف عن مسارين متوازيين. مسار يعطي للمبدع هوامش حرية أكبر في خلق أشكال وأنماط تعبيرية جديدة يكون هاجسها الأساس تقديم متعة حسية ما تتجاوب فيها بواطن النفس مع المواد المشكلة لكل فن على حدة، وبالتالي قد لا يستلزم ذلك قوانين وقواعد نتشاركها أو نتفق عليها جميعا، وهو ما عرف بالفن للفن. ومسار آخر هاجسه تبليغ معنى محدد، بل رسالة أخلاقية تسمو بالفن إلى مراتب الوعظ والخطبة السياسية، أي فن يبقى مقيدا بالضوابط والأعراف المجمع عليها، والتي لا تشكل خرقا لا أخلاقيا ولا فكريا للأنماط والأشكال التعبيرية السائدة، كما هو حال النقاش حول هل بإمكان فنون الإثارة الجنسية والبورنوغرافيا أن تكون مجالا للتعبير الفني على الشاشة أو الخشبة، أو من خلال الصباغة وفق شروط فكرية وأحيانا عقائدية معينة؟

**"تاريخ الفن عامة يكشف عن مسارين متوازيين. مسار يعطي للمبدع هوامش حرية أكبر في خلق أشكال وأنماط تعبيرية جديدة يكون هاجسها الأساس تقديم متعة حسية ما"**

2 ـ إذا كان لزاما علينا وضع تقسيم ما بين الفنون، فسيكون ذلك بواسطة الزمن والمكان كقولنا إن الشعر والموسيقى والكوريغرافيا فنون

الزمن، فيما المسرح وفن التشكيل والنحت فنون المكان. وهناك تقسيم آخر قد نطلق عليه فنون السطح وفنون العمق. وحسب هيغل في كتابه الإستتيقا، فإنه يضع الفنون السبعة وفق هذا الترتيب: فن المعمار، النحت، الصباغة، الموسيقى، الرقص، الشعر، لكن الإيطالي ريشيوتو كانودو هو أول من سيضيف السينما بمثابة فن سابع من خلال منشوره حول الفنون السبعة 1923، وهناك من يصنف التلفزة بمثابة فن ثامن، والرسوم المتحركة بمثابة فن تاسع.

يبدو أن القواسم المشتركة بين جل الفنون تتعدى نقط الاختلاف التي قد تكون في الشكل أو في المظهر. نعرف أن الفنان العارف أو الجامع الذي تميز بالمعرفة الموسوعية طبع حقبة تاريخية طويلة من تاريخ الإبداع الإنساني، فبالإضافة لاهتمامه بعلم الفلك والرياضيات وعلوم الدين، لم يجد العالم والفنان في العصر العباسي أو عصر النهضة الأوروبية مانعا من الاهتمام بالهندسة والرسم والنحت والبصريات؛ لقد خلقت الكلمة في شكلها الارتجالي والمتوحش فن الأدب الشفهي والغناء، ومن ثمة صارت نصا يحفظ ويستظهر لتصبح مكتوبة على شكل قصيدة أو مسرحية، وإذا كان للممثل صوته وللراقص جسده، فللمصور ريشته وللمخرج جهاز كاميرا؛ وما هذه سوى أدوات تعكس طرقا متعددة ومتباينة في استقبال الحواس وتفاعل الخيال والوجدان مع العالم في أبعاده المرئية وغير المرئية. الكل يستقي من العالم المادي المتناهي أمامنا ومن الإنسان وهواجسه مواد خام للإلهام والبوح. فن الصباغة مثلا ينبني على ثلاثة عناصر: التناظرية والضوء ثم التركيب، ناهيك عن مدلولات اللون وعلاقات الكتل وبعدها الإيحائي. نفس المعايير الجمالية يوظفها التصوير الفوتوغرافي وفن الديزاين وحتى السينما لتعمل في مجملها على خلق قواعد جمالية يستعان بها لتمرير إحساس أو فكرة ما.

3 ـ لامسنا طبيعة تلك الصراعات الناجمة عن بروز أشكال تعبيرية حاولت حسب البعض سحب البساط من فنون ظلت تمارس دور السيد في الحقل الإبداعي من قبيل حرب

> **الكل يستقي من العالم المادي المتناهي أمامنا ومن الإنسان وهواجسه مواد خام للإلهام والبوح.**

القصيدة التقليدية مع الشعر الحر، وصراع الكتاب والمسرح مع التلفزيون ثم صراع هذا الأخير مع السينما. المعروف أيضا أن السينما فن جماهيري بامتياز لها شروط فرجتها وجماليتها. لن نخوض هنا في ميول الإنسان المعاصر وذوقه الفني وتأثير ما هو اجتماعي واقتصادي على طبيعة علاقته بالفنون، بل سنركز على التناص القائم بين السينما وباقي الفنون باعتباره علاقة تأثير وتأثر، بتنا نلمس كيف أن الفنون متداخلة، ولكل فن على حدة مكانته في قلب عشاقه ومحبيه. غير أن التوجه العام يسير نحو تضييق دائرة التعامل ونسبته في فئات تميل لهذا الفن أكثر من ذلك. اليوم الشعر له عشاقه بالرغم من هيمنة التلفزيون والإنترنت وله أيضا كتابه وقراؤه، وللمسرح أناسه، ونفس الشيء بالنسبة للسينما.

حاول بعض المتعصبين للمسرح مثلا، أن يظل هذا الفن عندهم فنا صافيا من دون شوائب، فيما راح آخرون يستقون من الفنون الأخرى مثل تجربة محمد الزين في المزج بين الرقص الشعبي والصباغة، وتجربة بيتر بروك في الاستفادة من المشاهد واللقطات السينمائية من دون الإخلال بجوهر النص والإخراج المسرحيين. وما التبادل القائم بين مشاهير الغناء والرقص وموجات الفيديو كليب إلا دليل ساطع على تلك الرغبة في مزاوجة وتركيب فن الأداء والغناء بفنون الصورة والإخراج السينمائي.

اقتصرت الإبداعات الأولى على فنون السمع من مثل الغناء والنشيد والحكاية المصحوبة بالعزف على آلات موسيقية، غير أن هذا المسار تحول لصالح العين التي أصبحت المصدر الأول لمخاطبة الناس. من هنا جاءت السينما باعتبارها فنّاً كاسحاً أبهر الجميع بقدرته على نقل اليومي الإنساني في حركاته وأبعاده الحقيقية، نموذج ذلك خروج عمال الأخوين لوميير من المعمل. حاولت السينما أن تستفيد من تاريخ الفنون كلها ومن التطور التكنولوجي في مجال التصوير والمونتاج والعرض وفنون الأداء والإلقاء. وبالرغم من أن جوهر التعبير بالسينما ظل

> حاولت السينما أن تستفيد من تاريخ الفنون كلها ومن التطور التكنولوجي في مجال التصوير والمونتاج والعرض وفنون الأداء والإلقاء.

ملتصقا بتلك النماذج الأولية حتى في مجال المسرح نظير قولنا هذا درامي وذاك كوميدي وقضايا أخرى من قبيل أدوار الممثل وسرد القصة، وأطراف الصراع والنهايات السعيدة أو الحزينة، فإن مفهوم الإخراج (المِيزْ أن سين) ذاته مفهوم مسرحي بامتياز دافع عنه فوانسوا تروفو في السينما الفرنسية. لقد استقل بذاته نوعا ما من خلال ما أصبح يعرف بالأعمال المسرحية المصورة سينمائيا، ويمكن الاستشهاد على ذلك أيضا من خلال اقتباس بعض الأعمال الدرامية، وتحضرني هنا كل من مسرحيتَيْ ما كبث وهاملت التي حولهما العديد من المخرجين حسب رؤيتهم الإخراجية وتأويلهم لنصوص شكسبير، من بينهم المخرج الأمريكي أورسون ويلز وغيره كثر.

لقد تمت استعارة هذا المفهوم المسرحي ووظف في السينما ليعني بناء اللقطات بطريقة تؤدي إلى تناغم بصري من خلال المونتاج. ويشتمل هذا البناء على العناصر الموضوعة أمام الكاميرا والمكونة للقطة: مثل الإضاءة واستعمال الأبيض والأسود أو الألوان، ثم مكان تموضع الممثلين في المشهد، ووضعية الديكور ثم مكان الكاميرا في علاقتها بالممثلين. أضف لذلك حركات الكاميرا وزوايا التصوير، كما يجب أن لا نغفل عنصر الموسيقى بمثابة جزء هام من الميز أن سين.

خلقت السينما جمهورها وعشاقها، لكنها خلقت أيضا أعداءها ومنتقديها، حيث ذهب بعض الفنانين في عصر سالفادور دالي إلى التشكيك في قيمة العمل السينمائي، بل هناك من اعتبر الفيلم عملا غير فني. وقد حاول دالي تفنيد هذا الزعم حين لجأ إلى تزوير توقيع فيلمه عرية الرغبة ناسبا إياه إلى صديقه لويس بونويل ليثبت في النهاية أن العمل السينمائي موجود، لأن عوالم الفيلم ولوحاته هي أصلا، ويمكن أن يلاحظ ذلك أي أحد، لدالي نفسه وليس لغيره.

4 ـ ومادمنا نتحدث عن السينما وعلاقاتها بباقي الفنون، فيجب التذكير بأن هذا الفن الفتي جاء نتيجة التطور التقني الذي شهدته الحداثة، ومن ثمة حمل معه قضايا قديمة جديدة كوظيفة الفن وماهيته،

**إلا أن السينما استطاعت أن تشكل ثروة حقيقية في طرق إدراك الإنسان للعالم متجاوزة بذلك الفنون التشخيصية والأدبية.**

ثم مدى خضوعه لعوامل أخرى تداخل فيها ما هو فلسفي من قبيل قيمة الفن الوجودية ومدى قدرته على التعبير عن هواجس الإنسان الحقيقية، وعما هو اجتماعي وثقافي بمثابة وسيلة بورجوازية قد تصلح للتعبير عن مجتمع الرفاه والقيم الاستهلاكية للطبقة الوسطى. وبقدر ما استطاعت السينما في أوروبا خلق مسار خاص بها، عملت السينما الهوليودية على نهج مسلك مغاير منضبط للخط السردي بعلاقته السببية في محاولة البطل تحقيق هدف ما من أجل الوصول إلى نهاية سردية معينة. غير أن السينما في أوروبا وخصوصا على يد كل من أنتونيوني وبرغمان شوشت على هذه العلاقة محاولة التحرر من سلطة السرد السببي للتعبير عن مشاعر المخرج وعن اليأس من الوجود. إلا أن السينما في الحالتين استطاعت بقدرتها على التركيب والكولاج ثم الجمع بين ما هو سمعي وبصري، بين الزمان والمكان بين الثابت والمتحرك أن تشكل ثروة حقيقية في طرق إدراك الإنسان للعالم متجاوزة

**أما السيناريو الفيلمي، فالوسيط التكنولوجي فيه هو الكاميرا التي تقلب شيئا ما المعادلة لتجعلها معتمدة على العدسات والإضاءة، والتي بدورها تقتل هالة الممثل بوصفه روحاً لتحولها إلى صورة تتحرك،**

بذلك الفنون التشخيصية والأدبية.

رأى الشاعر لويس أراغون في السينما الوسيط الحديث للتعبير، والأداة الأكثر فورية ومباشرية لهذه الحداثة: «وحدها السينما، التي تتكلم مباشرة إلى الناس، قادرة أن تفرض هذه المنابع الجديدة من الإشراق الإنساني على البشرية المتمردة، على الإنسان الباحث عن قلبه». وقد خصص أراغون الجزء الأكبر من مقالته لتحليل «الإحساس الذي ينقلنا، لاكتشاف السبب في تسامي ذواتنا». ويستنتج أراغون أن السينما هي «الحقل الملائم للجمال الحديث. (شاعرية السينما، صلاح سرميني، عن موقع سحر للسينما).(1)

5 ـ تعتبر الكتابة للسينما حقلا تتجاذب فيه أطراف إبداعية تصب في مجملها في حقل النص الأدبي الذي يجمع بين عناصر الوصف والسرد وعناصر أخرى من صميم البناء الدرامي لكل قصة أو رواية كالمكان والزمان والشخصية، والعقدة والصراع. غير أن الكتابة للسينما وبالرغم من تقاطعها مع فنون كتابات أخرى، تتميز بطبيعتها

التقنية والفنية، فالنص المسرحي المكتوب لا يأخذ بعده الدرامي إلا باعتباره حركة على الركح، ومن خلال تجسيد الممثل للكلمات والمشاعر والأوصاف؛ أما السيناريو الفيلمي، فالوسيط التكنولوجي فيه هو الكاميرا التي تقلب شيئا ما المعادلة لتجعلها معتمدة على العدسات والإضاءة، والتي بدورها تقتل هالة الممثل بوصفه روحاً لتحولها إلى صورة تتحرك، ويتواطأ خيال المشاهد وإدراكه ليقبلها بمثابة واقع. وقد نبه والتر بنيامين لخطورة التكنولوجيا في تسويق العمل الفني وقتل جوهره بوصفه فنّاً حيّاً على الخشبة.

وفي نفس السياق نقول عن علاقة السينما بالأدب، إنه من الوهم أن نتصور أنهما وجهين لعملة واحدة. وبالرغم من كونهما يشكلان نظامين تعبيريين لإنتاج دلالات ما وفق سياقات ثقافية بقواعد تخييلية وفنية، وبالرغم من اشتغالهما على أدوات مفاهيمية من قبيل النص والشخصية والإيقاع، فإنهما مختلفين من حيث بناء الفرجة وسبل

**التعامل مع الإبداع السينمائي في علاقته بباقي الفنون تحكمه رؤى متباينة، إما تؤمن بالارتجال وحرية العزف كما في الموسيقى، أو حرية الجسد كما في التعبير المسرحي الارتجالي،**

عرضها، فالنص ليس هو السيناريو، والكتابة بوصفها عملية خلق، ليست هي الإخراج. وإذا كانت اللغة الأدبية تعتمد على الكلمات ومنطق النحو والتراكيب لنقل العالم المرئي وجعله قابلا للقراءة، فإننا من خلال الصورة في السينما ننتقل من وسيط بشري إلى وسيط آلي يحركه البشر، أي الكاميرا لنختار بين مجموعة من الأدوات لغة سينمائية متميزة بنحوها وبلاغتها تمرر الخطاب بواسطة اللقطات القريبة والبعيدة والزوايا المرتفعة والمنحنية وحركات الكاميرا الأمامية أو الخلفية، وإذا كنا عموما في عالم الأدب مطالبين بإيجاد معادل للكلمات في أذهاننا، فإننا في السينما مطالبين بتحويل ما هو ذهني وغير محسوس إلى ما هو بصري ومحسوس.

6 ـ حين نحاول جرد خطوط التوازي بين السينما وباقي الفنون، نلاحظ أن بعض المخرجين يميلون لتغليب كفة على حساب أخرى، حيث نلمس مثلا هيمنة الكلمة والحوار على كفة اللقطة والتصوير، أو هيمنة الموسيقى على الصمت، أو سيادة الرقص والغناء

مطية لتمرير الفيلم وكأنه خشبة استعراضية لأجساد ترقص (نموذج فيلم كل ما تريده لولا لنبيل عيوش).
من حيث المبدأ، نلاحظ أن المخرجين يتباينون من حيث الرؤية الجمالية لوظيفة الفن. فالمنحى التوثيقي مع النفس الوثائقي قد يغلب على بعض الأفلام لتصبح حاملة لمعاني واقعية مباشرة على غرار ما نجده في نماذج من السينما الواقعية بإيطاليا، فيما يحاول آخرون نهج سبيل آخر يتسم بالشاعرية وباللعب على اللغة السينمائية بمثابة أداة للتأمل الوجودي كما نلمس ذلك في السينما الصينية، ونموذج المخرج "اليوناني" ثيو أنجيلوبوليس من خلال فيلمه "نظرة عولس"، أوتاركوفسكي من خلال فيلمه "المرآة" الذي يعكس نوعا من سيرته الذاتية.
يغلب الطابع التخييلي باعتباره مصدر إلهام شاعري في أفلام تاركوفسكي وكوكتو، على الطابع التوثيقي والمرتبط بالنص الحرفي بوصفه مرجعية. من هنا ندرك أن التعامل مع الإبداع السينمائي في علاقته بباقي الفنون تحكمه رؤى متباينة، إما تؤمن بالارتجال وحرية العزف كما في الموسيقى، أو حرية الجسد كما في التعبير المسرحي الارتجالي، (نموذج ستانيسلافسكي)، أو مرجعية الرؤية الصارمة والكلاسيكية للمخرج باعتبارها سلطة تملك وحدها سر الحقيقة المنبعث من حرفية السيناريو والتقطيع المشهدي.
غير أن إشكالية تناول هاته العلاقات الممتدة في الزمان والمكان، خلقت نوعا من التشابك والغموض، مما حذا بالبعض إلى تمجيد الصورة في شقها التكنولوجي بمثابة وسيلة للتخاطب والتواصل، وبالتالي استوجب هذا التشابك قراءة نقدية حول مدى أهمية الفن البصري وخصوصا السينما في تشكيل الوعي الجماعي لفئات عريضة من الشباب والأطفال. ومن ثمة، بات المشهد الاستعراضي للفرجة الملونة والصادحة بنغمات المشاهير في التمثيل والغناء طعما يغري الكثيرين بالانغماس في ملذاته، التي تقدم في كل ثانية صورة أجمل وأوضح منحية بذلك روتين اللحظة وضغطها الوجودي. إذا كنا قد اعتمدنا في مقاربتنا هاته على مفاهيم غربية ونماذج فيلمية من أوربا خصوصا، فعلاقة السينما من حيث هي فن حديث في بلدان إفريقيا والشرق الأوسط تستدعي إمعان النظر في كيفية مد جسور التلاقح بين العديد من الأشكال

التعبيرية في فنون العمارة والقصة والرسم لفهم تلك العلاقة المركبة وغير المباشرة بين السينما وباقي الفنون، وفق سياقات ثقافية وسوسيولوجية تختلف باختلاف عوالم وتمثلات متباينة للذات وللكون.

## هامش :

1 ـ شاعرية السينما، صلاح سرميني، عن موقع سحر للسينما.

## مراجع :

1- Andrew, Dudley. Film in the Aura of Art, Princeton, NJ : Princeton University Press, 1984.

2- Bordwell, David. Narration in the Fiction Film. Madison, University of Wisconsin Press, 1985.

3- Dalle Vacche, Angela, Cinema and Painting : How Art Is Used in Film, Austin, University of Texas Press, 1996.

4------ ed. The Visual Turn : Classical Film Theory and Art History, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 2002.

5- Deleuze, Gilles, Cinema. Vol. 1, The Movement-Image. Vol. 2, The Time-Image. Translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986 - 1989.

# بنية الشخصيات وسيمائية العواطف
## دراسة في "الماضي البسيط" لإدريس الشرايبي

نور الدين محقّق



تحتل رواية "الماضي البسيط" للكاتب المغربي إدريس الشرايبي، مكانة مميزة داخل النسيج الروائي المغاربي المكتوبة باللغة الفرنسية صحبة رواية "نجمة" للكاتب الجزائري "كاتب ياسين". ذلك أن هذه الرواية طرحت مجموعة من القضايا عبر علاقات خطيرة غير متكافئة، تجري بين أفراد الأسرة الواحدة، من جهة، وهو ما نجد له حضورا بعدها في معظم الروايات المغاربية المكتوبة باللغة الفرنسية بدءا بـ"حرودة" للطاهر بن جلون، ومرورا "بالتطليق" لرشيد بوجدرة، وليس انتهاء "بمسعودة" لعبد الحق سرحان؛ كما أن هذه الرواية من جهة أخرى، قد ساهمت في خلخلة بنية السرد التقليدي المتتابع، وعوضته بالتوالد السردي تارة وبالتقاطع السردي تارة أخرى، وهي طريقة معروفة في الغرب منذ انبثاق روايات الكاتب الأمريكي فولكنر إلى الوجود، ولكنها لم يكن لها حضور في الأدب المغاربي بشكل كبير كما هو الآن، إلا بعد صدور "نجمة" و"الماضي البسيط" موضوع الدراسة.

**تحتل رواية "الماضي البسيط" للكاتب المغربي إدريس الشرايبي ، مكانة مميزة داخل النسيج الروائي المغاربي المكتوبة باللغة الفرنسية صحبة رواية "نجمة" للكاتب الجزائري "كاتب ياسين" .**

من هنا فإن هذه الرواية الغنية بتيماتها والمتنوعة بأساليب كتابتها تظل حاضرة باستمرار في البنية الثقافية ذات التعبير الفرنسي، كما أنها تبعا لذلك تظل أيضا منفتحة على قراءات جديدة، تتناولها وفق الأثر الذي تركته في الماضي والأثر الذي ما زال يرافقها أينما حلت وحيثما ارتحلت، إلى حدود أنها أصبحت دالة على تراث مؤلفها الروائي رغم غزارته وتنوعه، ورمزا من رموز الكتب التي لا تموت، وهو

ما دفعنا إلى إعادة قراءتها والوقوف عند عوالمها ومحاولة سبر الأغوار التي تقدمها من أجل استكناه هذا الألق الذي رافقها منذ لحظة ولادتها ويأبى إلا أن يظل مرافقا لها.

## 1-بنية الشخصيات وتعددية العلائق:

تتعدد شخصيات رواية "الماضي البسيط" وتنفتح على المغاربة من جهة والفرنسيين من جهة أخرى، من حيث الجنسية، ذلك أنها تحكي عن زمن الاستعمار الفرنسي للمغرب، لكنها في المقابل تزخر بشخصيات متعددة الأهواء والمشارب الاجتماعية والثقافية سواء من هذا الجانب أم ذاك، كما أنها تشير أيضا إلى جنسيات أخرى، تحضر إما مساعدة أو مناهضة لأحد الطرفين، وهي إلى ذلك تركز على الشخصيات الهامشية أكثر مما تركز على غيرها، كما أنها تقف بالخصوص عند شخصيات أسرة واحدة، هي أسرة السارد إدريس فردي ذاته، وتسعى لتصوير العلاقات القائمة بينها، حيث يتم تشخيص العلاقة التي تربط الأب بأبنائه من جهة، والعلاقة التي تربط الأب بالأم من جهة ثانية، والعلاقة التي تربط هذه الأخيرة بأبنائها من جهة ثالثة، ومن خلال هذه العلائق الثلاث، يتم تصوير مختلف العلاقات الأخرى السائدة في المجتمع النصي كما تقدمه الرواية، وهو ما سنسعى لتوضيحه.

### 1.1. صورة الأب وتيمة السلطة:

يقدم السارد إدريس فردي صورة أبيه في شكل شخص سلطوي متحكم في جميع أفراد الأسرة، بل إنه في كثير من الحالات يتحداهم إلى فرض ذاته عن الآخرين من سكان الحي الذي يقطنه، هكذا نراه يعامل أبناءه بقسوة تجعله يهابونه كثيرا ويخشون حتى الجلوس معه، وهو الأمر الذي أدى بهم في النهاية إلى الحقد عليه والشعور القوي بالكراهية تجاهه، خصوصا وأن معاملاته لهم كانت في الغالب تتجاوز حدود القسوة ذاتها. لقد كان يعاملهم باحتقار كبير وهو يعتقد فقط أنه يقوم بتربيتهم التربية الصالحة المؤسسة على الطاعة الكلية لأوامره، هذه الأوامر المستمدة من بنية اجتماعية عتيقة، لقد كان يأمرهم بالانتظار حتى في ساعات الأكل بعد يوم كامل من الصيام في شهر رمضان، ولا يسمح لهم به إلا بعد أن يلتزموا بكل قواعد آداب المائدة حسب تصوره، وأن يكونوا كلهم مجتمعين، فإذا غاب أحدهم وجب انتظاره حتى يأتي، ولا يسمح للآخرين بالأكل، وهو ما وقع ذات

تتعدد شخصيات رواية "الماضي البسيط" وتنفتح على المغاربة من جهة والفرنسيين من جهة أخرى، من حيث الجنسية، ذلك أنها تحكي عن زمن الاستعمار الفرنسي للمغرب،

يوم من أيام رمضان، حين غاب الابن كمال، لقد أرغم الجميع على الانتظار إلى حدود أن السارد إدريس فردي بدأ يخاطب هذا الأب القاسي، في سره طبعا، بقوله: "الله عليك يا رجل، هل ستتلو على مسمعي صحائف ابن رشد حتى قدوم "كمال"؟ إنه يسمي ذلك استنزافا. لقد طحنت معدتي الفراغ حتى لقد ذهب عني الجوع. أيها الفيلسوف الذي قد من الحجر الصلد، أنظر إلى هاتين اليدين المشبوكتين في إجلال على ركبتي اللتين تشكلان زاوية قائمة" (ص.19)، هكذا تبدو صورة الأب مظلمة في نظر ابنه، خصوصا حين يرى إخوته الصغار يرتعدون خوفا منه، وهو غافل عن قوة الخوف الكامن في نفوسهم، بل إنه يبدو كمن يتلذذ بهذا الخوف. وهي حالة مرضية تجعل من هذا الأب يعاني من عقدة السادية (تعذيب الآخرين) بدءا من أبنائه وزوجته ووصولا إلى جيرانه إن استطاع إلى ذلك سبيلا. إن السارد يقدم لنا هذا الأب من خلال خضوع الآخرين له ممثلين في أبنائه، فهو يصف أحد إخوته وقد وقف أمام أبيه في خوف لا حدود له، على الشكل الآتي: "عندما أشار مولانا (يقصد الأب) إلى أحدهم (الإخوة) بسبابته انتفضت جوزات خمس. انفصل "حامد" عن المجموع واتجه صوب والدنا وجلس أمامه القرفصاء، إنه نحيف العود، حلو الوداعة، له من العمر تسع سنين، ويتراءى لي أن له سنتين، هز إلي بصره ثم غضه. لم يدع ذلك سوى جزء من ثانية، لكن ما كان لي أن أباغت تلك النظرة، وتقديرها، علامة خطر، وكلب مدهوش، وصيحة استغاثة تند عن أحياء المنبوذين، ومتشرد، وحلم يراود "إيكاروس"، وكان جميع ذلك من الحدة، بحيث أخاف أن لو ضغطت أمي على رحمها أوان وضعها ذاك الصبي ضغطة واحدة لكان أفضل" (ص. 22).

إن صورة الأب هي صورة شخص قوي متحكم لا يريد من أحد أن يخالفه وفي مقدمتهم الأبناء إذ يعتقد أن له حق التحكم في مصائرهم جميعا، ودون أن يحق لهم إبداء حق الرفض أو حتى الإحساس الداخلي به. إنه يعتقد أن القانون يخول له أن يطرد أبناءه حتى من المنزل وأن يعرضهم هم وأمهم إلى التشرد في الشوارع. هكذا نجد أنه يخاطب إدريس فردي حين لمس فيه إحساسا بالتمرد وبداية الخروج عن أوامره التي لا تنتهي بالشكل التالي: "هل لك دراية بما يخوله لنا القانون؟... أن أطردكم جميعا... النساء يشترين والأطفال يصنعون صنعا، وعند الاقتضاء

"إن صورة الأب هي صورة شخص قوي متحكم لا يريد من أحد أن يخالفه وفي مقدمتهم الأبناء إذ يعتقد أن له حق التحكم في مصائرهم جميعا ،"

نستغني عن جميع القوانين" (ص. 26). ولكنه بالرغم من كل ذلك، فإنه يظل الأب، الأب الذي مهما قسا علينا، ومهما قسونا عليه في خيالاتنا، كما هو الشأن مع ساردي روايات أخريات كما هو الشأن بالخصوص مع سارد رواية "مسعودة" لعبد الحق سرحان، يظل ذلك الرمز القوي الذي نحتفي به، معللين قسوته تلك أنها ناتجة فقط عن حبه القاسي لنا، من هنا تظل الجلسات معه، يطبعها الحنين المشوب بالأسى، يقول السارد إدريس فردي واصفا إحدى جلسات الشاي التي تنظمها الأسرة تحت سلطة الأب، ما يلي: "ويطحن الأب السكر بقاع كأس، ويفت في قعر يده قبضة من الشاي الأخضر ويحث عرف النعناع. ويغرق وجه المرأة المتربعة أمامه في ضبابة من بخار الماء المنصب من الغلاية النحاسية في إبريق "النيكل" وقد مد يده به إليها. الكانون بين الصينيتين، تلك المخصصة للكؤوس وبراد الشاي، وتلك التي تشتمل على ثلاث حقق من النحاس المنقوش فيها السكر والشاي والنعناع. ويملأ البرادُ الكؤوسَ من علو شاهق ومن دون أن تسقط على الصينية قطرة قطرة. ويتذوق الرجل النقيح، ويمصمص بلسانه كناية عن

**قدم السارد إدريس فردي صورة الأم في شكل مأساوي يدفع المتلقي إلى التعاطف معها بشكل كبير ،**




الاستحسان" (ص. 34).

**2- صورة الأم وتيمة المعاناة:**

إذا كانت صورة الأب في رواية "الماضي البسيط" كما يقدمها السارد إدريس فردي، صورة تتجلى فيها القوة بشتى معالمها من قسوة وتجبر وظلم، فإن صورة الأم هي العكس منها تماما، صورة تؤكد سلطة الأب وتساعدها على الاستمرارية من خلال الرضوخ لمختلف الأوامر الصادرة انطلاقا منها، صورة يتجلى فيها الخنوع في أقوى لحظاته. هذا الخنوع الذي نجد أن السارد إدريس فردي يقوم بانتقاده باستمرار، ذلك أنه هو سبب معاناة هذه الأم وسبب معاناة أبنائها أيضا، إذ لا يجدون أمامهم من هو قادر على تحدي سلطة الأب أو على الأقل الحد من جموحها المفرط، لقد قدم السارد إدريس فردي صورة الأم في شكل مأساوي يدفع المتلقي إلى التعاطف معها بشكل كبير، وهو في تقديمه لهذه الصورة غالبا ما يكون جارحا إلى حدود أن الأم تنفر من كلامه رغم حبها الكبير له، يقول عنها في معرض حديثه عن سيرته الذاتية ما يلي: "كانت أمي ضعيفة خاضعة مستسلمة، لقد أنجبت سبع مرات، يفصل بين المرة والمرة دوما سنتان. وأنجبت فيمن

أنجبت ابنا لم يكن بوسعه أن يكون سوى سكير، وأنجبتني أنا الذي أرتئي فيها برأيي" (ص.42). عن صورة الأم ترتبط في ذهن هذا السارد الذي هو ابنها بطبيعة العمل الذي كانت تزاوله داخل البيت، إنه كان يراها تعاني في صمت، كانت تلبس لباس الخادمات دون أن تدري، لقد كانت إحدى عبيدات الحاج فردي، يفعل بها ما يشاء، وهي تعتقد أنها زوجة له بحكم العرف والقانون معا. كان متزوجا بها بالفعل، لكن معاملته لها ولأبنائه منها، كانت معاملة السيد لعبيده. لقد كان ابنها إدريس فردي يراها في غالبية الأوقات "تنفخ في الحساء لأنه كان حارا أكثر مما ينبغي، ثم يبرد فتعيده فوق النار، ثم تنفخ ثانية، تم تسخنه من جديد... كانت عاضة على منديل من "الدنتيلا" وهي تنتحب بدون دموع، وفي صمت كما لا تنتحب النساء اللائي انتحبن طوال أربعين سنة، وبين الفينة والفينة كانت تسجد وجهتها إلى الجليز المعشق بالأبيض والأسود..." (ص.23). كانت الأم كما يقدمها السارد غالبا، إما في حالة بكاء، أو في حالة عمل مضن، أو في حالة تجمع بينهما أي بين العمل المضني والبكاء المر المصاحب له،

**إنها صورة قوية للمعاناة التي تعيش فيها الأم المهملة من لدن زوجها القاسي الذي لم يكن يعتبرها إلا أداة لإنجاب الأطفال وأداة للقيام بأشغال البيت**

وهو ما دفع بابنها إلى مخاطبتها ذات لحظة غضب بما لا يليق بمقامها باعتبارها أمّاً له، يقول موجها الكلام إليها عن طريق تخيلاته ما يلي: "ماذا يلزمكم؟ حسبي شاهد واحد استشهد به هو أنت يا أمي. إنه على صواب يا أمي، لا أولياء ولا صالحين، إن هم إلا أولياء صالحون ولكن نحتاج إلى أحياء إلى رجال، يلزمك رجل وفاحشة... أليس كذلك! لا تقولي "يا أذني احسبي نفسك طرشاء" لقد سمعتني جيدا، يلزمك عشيق يتبطنك ويشفي غليلك! ألا ترين، اكتشفت ما كنت تطوين عليه سرّاً دفيناً، ولكن لا قدرة لي على التخفيف عنك. ما أنا إلا ابنك... أليس كذلك! الجملة الأخيرة ليس فيها أي التباس بل هي بالعكس واضحة جدا، لا خوف عليك، قد فهمتني جيدا" (ص.58).

إنها صورة قوية للمعاناة التي تعيش فيها الأم المهملة من لدن زوجها القاسي الذي لم يكن يعتبرها إلا أداة لإنجاب الأطفال من جهة، وأداة للقيام بأشغال البيت من جهة أخرى، وهو ما جعل منها إنسانة مستكينة لمصيرها الكئيب هذا، ودفع بها إلى طلب معونة الأولياء، كما تفعل أي إنسانة في مثل وضعيتها تلك، وهو ما جعل ابنها المتعلم، يكاد يموت

من كمده وغيظه وسخطه على الأب الذي أوصلها إلى هذه الحالة المزرية. إن حب الأم هنا يتحول إلى كراهية للأب، حب جارف نحو المرأة التي ضحت بسعادتها من أجل إسعاد أبنائها وصبرت على عجرفة الزوج القاسي بغية المحافظة على صورة المرأة المطيعة لزوجها، تلك الصورة المزكاة من لدن المجتمع وقتئذ. إن السارد هنا وهو ويستعرض صورة الأم بالرغم من القسوة في عملية تصويرها، فإن داخل هذه القسوة نفسها يحضر حب عميق لهذه الأم ومؤازرة صامتة حينا وثائرة حينا آخر ضد الذي كان سببا فيها أي ضد الأب. وهو ما سنتوقف عنده الآن.

**3. صورة الابن وتيمة الغضب:**

تتمثل صورة الابن في مرآة الثورة على الأب والحب الشديد للأم، أو حسب عبارة المسرحي الشهير أرتو في النظر إلى الوراء بغضب، ذلك أن السارد إدريس فردي وهو يعيد تشكيل سيرة حياته، يتوقف كثيرا عند اللحظات القوية التي رسمت مسيرته، والمتمثلة بالخصوص في لحظات غضبه مما يشاهده في بيت العائلة بالخصوص، حيث الأب يفرض سيطرته الكلية على الأم والأبناء. وقد ضاعف من لحظات غضبه هذا كونه كان متعلما ودارسا في المدارس الفرنسية. حيث المعاملة الإنسانية تأخذ شكلا مغايرا لما يراه داخل بيتهم، هكذا كانت تنشب في الغالب صراعات بين الأب وبين الابن حول أية قضية من القضايا التي تطرح داخل البيت، حول تأخر الأخ السكير، حول معاملة الأم، حول كيفية الخروج من المأزق المالي الذي وقع فيه الأب... وحول قضايا أخرى. ولقد صور السارد إدريس فردي ذلك في لقطات سردية غاية في الدقة، تتوفر على حس لاذع من السخرية المبطنة بالانتقاد الشديد لما يقع من أمور داخل بيت الأسرة. يقول واصفا لحظة من لحظات مناقشاته مع أبيه ما يلي: "عال، الأب وابنه يتناظران: هل من مشهد أقرب إلى الطبيعة، أو أبعث على الرقة والحنان من هذا، والآن قل لنا – وأنت تعرف أننا من الجهلة ولا هم لنا سوى أن نتعلم – بالله عليك (يقولون بالفرنسية: من فضلك) هلا قبستنا من نورك فأخبرتنا أيكون أفضل "سندويتش" هو المحشو بالـ"جامبون" أم "المحشو بالفطائر" (ص.26). إن الأب وهو يخاطب ابنه الثائر عليه، يعلم ما يشعر به هذا الابن من غضب وكراهية تجاهه، وهو يرده إلى الثقافة الفرنسية التي

> **تتمثل صورة الابن في مرآة الثورة على الأب والحب الشديد للأم، أو حسب عبارة المسرحي الشهير أرتو في النظر إلى الوراء بغضب،**

انغرست في وجدانه، إذ يراها هي السبب الوحيد الذي كان وراء تغيير فكره وجعله مختلفا عن تفكير باقي إخوته المنصاعين لأوامره، وهو يكرر هذا الأمر باستمرار كلما اشتدت حدة الجدال بينه وبين هذا الابن الذي يظل ضالا في نظره وخارجا عن ثقافة القبيلة / المجتمع، يقول الأب موجها كلامه مباشرة إلى هذا الابن ما يلي: "غني لأجد فيك ما يستعصي على فهمنا ويبعث فينا الخوف والهلع، لم تعد من عالمنا. أفصح لنا عن رغبتك نلبها لك في الحال" (ص.48)، لكن رغبة الابن كانت أقوى وأبعد مما ينتظره الأب، لقد كانت "الحرية" (ص.48). إن الأب كان على علم برغبة ابنه في التخلص منه، وهو على علم من أن ما يمنع هذا الابن من قتله هو الخوف ليس إلا. إنه يقول له بعد أن اعترف الابن بقدرة أبيه على استعادة التوازن المالي للأسرة ما يلي: "أمن أجلك أنت أيها السفيه المضمِر قتلَ أبيه..." (ص.61). لقد كانت بالفعل فكرة القتل تراود ذهن الابن، كلما رأى أمه تتعذب أو كلما رأى أحد إخوته يرتعد خوفا من أبيه. يقول مناجيا نفسه، كما لو أنه هاملت، ما يلي: " من أجلها هي، أي الأم، وإن مانعت، فمن أجلي أنا، وإن أنا في آخر لحظة وهن العزم مني، فمن أجل الفن، ومجانا لوجه الله لأنشئ ذلك الفعل... ذات يوم..." (ص.34).

هكذا نلاحظ أن العلاقات القائمة بين هذه الشخصيات هي علاقات خطرة، متوترة، محفزة للفعل وإن لم يتحقق إلّا على مستوى التوهمات، لكن ما يصنع الفن بشكل عام، والفن الروائي بالخصوص، هو هذه التوهمات نفسها. وهو الأمر الذي جعل هذه الرواية إحدى أهم العلامات الروائية في العالم بأسره، وليس داخل عوالم الرواية المغاربية باللغة الفرنسية فحسب.

**"العلاقات القائمة بين هذه الشخصيات هي علاقات خطرة، متوترة، محفزة للفعل وإن لم يتحقق إلّا على مستوى التوهمات، لكن ما يصنع الفن بشكل عام، والفن الروائي بالخصوص، هو هذه التوهمات نفسها."**

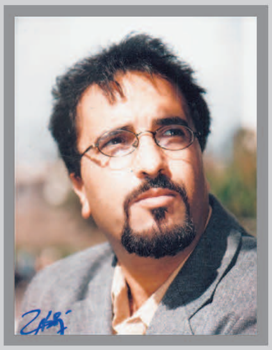
**هامش:**

(1) إدريس الشرايبي: بوابات الماضي، تعريب محمد عجينة، منشورات دار سراس للنشر، 1986، Seuil.

(2) Driss Chraibi : le passé simple (Roman) éditions Denoël. Paris 1954.

# قصيدة تنحو الاختلاف*

عبدالحق ميفراني



### القصيدة المغربية: رهانات المنجز

إن رصد راهن القصيدة المغربية الحديثة اليوم، في التجارب التي رسخت حضورها، سواء على مستوى المنجز، أم على مستوى توطين تجربتها وسط فسيفساء المشهد الشعري في المغرب، يستدعي أكثر من مقاربة. ذلك، لأننا أمام مشهد متحول، لا ثابت فيه ولا قاعدة تمكن القارئ من تلمس سماته. إذ على اختلاف باقي التجارب والجغرافيات الشعرية العربية، يظل المشهد الشعري في المغرب خاضعاً لنظامه الخاص. فالأصوات التي شكلت يوما، ديدن تجربته الجديدة في مرحلة الثمانيات والتسعينات؛ أمست اليوم "مكتملة العقد". لكنها لم تخضع في تشكلها لنسق كأي تجربة شعرية تنمو.. ثمة تجارب أخرى انوجدت في عبور أسطوري الى القرن الحالي، استطاعت أن تحقق اليوم طفرتها وإضافتها، ولو أن حضورها ظل محتشما لا يحمل ضجيجا.

ثمة بياضات في المشهد تستحق التوقف كثيرا أمامها. لأنها ستخولنا في النهاية أن نستقرئ سمات القصيدة المغربية الحديثة في رهاناتها الشعرية، في رؤاها النقدية على مستوى الكتابة والبناء. ومقترح المنجز ككل. على الأعم ستمكننا من تمثل الشعر وأسئلته اليوم. في المقابل، ماذا قدم الخطاب النقدي الشعري اليوم، لهذه التجارب أو غيرها؟ على اعتبار أن جزء من إشكالات القصيدة المغربية الحديثة، لا يتوزع على كينونات وجغرافيات. مادمنا نتمثل نفس الأسماء والتجارب؟ ماهو مبرر هذا الغياب، حتى في الوقت الذي أمسى للشعراء بيت يضمهم، فبتنا

ذلك، لأننا أمام مشهد متحول، لا ثابت فيه ولا قاعدة تمكن القارئ من تلمس سماته. يظل المشهد الشعري في المغرب خاضعاً لنظامه الخاص.

---

* قراءة في: مبارك وساط، «فراشة من هيدروجين»، شعر، منشورات دار النهضة العربية، لبنان، ط1، 2007.

نكشف قارات جغرافية شعرية أخرى وكأننا اكتملنا في مشهدنا الشعري الى حد التخمة؟

حتى على مستوى الإصدارات، أمست العناوين الطافحة تعيد استشراف أسماء و"هامات" شعرية ظلت تسكن المشهد، فأعاد النقد المغربي تقعيدها من جديد. سواء أسماء تنتمي لتجارب عربية، أو حتى المغربية التي تعودنا على حضورها. ربما يظل الاستثناء هو تلك التجربة الرائدة، والتي أشرف عليها المترجم العربي الحارثي واتحاد كتاب المغرب، يوما ما، في تقديم المشهد الشعري الإسباني وترجمته، وتقديمه إلى القارئ المغربي والعربي. لا يمكن للترجمة اليوم، وقبلا، وغدا..إلا أن تظل جسرا حواريا للنصوص وللتجارب، "هنا والآن". وحتى العمل الدؤوب الذي يشرف عليه الناقد بنعيسى بوحمالة، لايمكن إلا أن يرسخ نهوض خطاب نقدي شعري في المغرب. لكن، أولى بالتجربة النقدية اليوم في المغرب، أن تعيد صياغة مقولاتها حول الشعر المغربي، لأنه جزء من الانشغال بالخطاب الأدبي، وبالمغرب الثقافي عموما، وأن تظل القصيدة المغربية الحديثة، في ديدن الممارسة النقدية.

لا تقف القصيدة المغربية الحديثة اليوم عند حدود ابستيمية، تنهي خلالها تحديد سماتها الكتابية وبلاغات منجز النصوص. إذ كلما خلنا المشهد يعيد إنتاج نفس الصيغ والرؤى، حملتنا نصوص جديدة إلى مرافئ أكثر فاعلية بمرجعية ما تولده من مشاريع أسئلة تهم ديدن الممارسة نفسها، رغم الاعتراف أن هذا الوهج محكوم بنصوص لا بتجارب تتمثله باعتباره دينامية فعلية حاضرة في المشهد.

وهذا التوصيف قد يتسع ليشمل جغرافيات شعرية عربية، لكننا هنا نقف عند منجز شعري امتلك ناصية الفرادة والخصوصية، في انفتاح النص الشعري على تركيبات غير متجانسة من حيث الرؤى المولدة، ومن حيث تمظهرات الكتابة الشعرية وما تولده هي في الداخل، من أسئلة تهم العالم والكتابة.

جزء من هذه المعادلة تفرزه اليوم نصوص تنصت للعالم من كوة وجع الكتابة الذي يمسي وجع الذات في أتون ممارسة إبداعية لا تحتكم لمرجعيات مقدسة، بل أفقها مفتوح على صوتها المفرد/الجماعي.

وقد أسهمت سلسلة الكتاب الأول الصادرة عن منشورات وزارة الثقافة في الكشف عن هذه الأصوات، أو جزء

> "نقف عند منجز شعري امتلك ناصية الفرادة والخصوصية، في انفتاح النص الشعري على تركيبات غير متجانسة من حيث الرؤى المولدة، "

منها، وهي أصوات مغيبة، أو ظلت خاضعة لإكراهات دواليب النشر الشبيهة بالطاعون. هذا دون أن ننسى، سلسلة من الجوائز والمسابقات الشعرية التي تشرف عليها بعض الإطارات الجمعوية "المناضلة حقا وبالفعل". عناوين تصدر تباعا تسائل النقد الشعري مجددا، وتدعوه لإعادة إخصاب خطاباته بأسئلة ذات طبيعة حداثية تعبر عن غنى المشهد الشعري في المغرب، أسماء حملت رؤاها بعيدا عن مؤسسة التداول المعروفة، وظلت تصوغ إواليات تجربتها الشعرية وفق تصور مختلف، إذ لا ينصهر النص الشعري إلا داخل استراتيجية إبداعية تفكر في القصيدة كما تفكر في المؤسسة الإبداعية وذائقتها.

أسماء تصُوغ أقانيم العالم من داخل وجع العالم والذات، دون شعارات وأحلام كبيرة. فقط الشعر حين يتحول الى كينونة مركبة ومفتوحة، لكي تملأ القصيدة هذا العدم الذي أمسى يعم "سحابة الشعراء" دون أن يحتاجوا ل "ربابنة" وهميين يلوحون لهم بالمبادئ الأولية ل "الثورة". فهي في النهاية، لن تأتي، إذ سبق لجيل فطن نهاية الثمانينات وبداية التسعينات، لهذه العدمية المفتونة بقيم قد لا يختلف لا الجيل السابق ولا اللاحق، حولها.

**القصيدة المغربية الحديثة اليوم، تخلق مغامرة شعرية مفتوحة لا ترتهن لخصوصية محددة إلا خصوصية القصيدة في إمكاناتها اللامتناهية، في سفرها داخل اللغة،**

تحدث رولان بارت يوما عن زمن "المغامرة الممكنة" في إشارته لزمن شعري يخرج من معطف "الصنع". ولعل المتتبع اليوم لرهانات ورؤى القصيدة المغربية الحديثة يكشف هذا النزوح نحو إمكانات شعرية مفتوحة لا ترتهن لقالب محدد.

ضمن هذا السياق يمكن قراءة بعض النصوص المطلة من المشهد الشعري بالمغرب. بحكم أننا نفترض أن القصيدة المغربية الحديثة اليوم، تخلق مغامرة شعرية مفتوحة لا ترتهن لخصوصية محددة إلا خصوصية القصيدة في إمكاناتها اللامتناهية، في سفرها داخل اللغة، وفي جوهر مفهوم الانزياح عن النمط. تبتغي في منجزها النصي ولوج الوجود البهي لعوالم الدوال.

ويسعفنا المتن الشعري بالمغرب من خلال فرسانه، تأمل تمظهرات هذا الفعل، وهذا النسق. لكننا نجابه أحيانا بنصوص تتأبط فرادتها من خلال لغتها الشعرية، ومن خلال رؤيتها للعالم وللكتابة. اليوم أمسى للقيم الكونية صداها في القصائد، لكنها قيم معجونة بتربة ذات لبوس مختلف، لعله جنسية هؤلاء الشعراء المصطفون أمام سؤال أنطولوجي كبير يصوغ للذات هويتها وللقصيدة المغربية الحديثة رهانها الفعلي

وأفقها الخاص. ولعلنا حين نستدعي تجربة الشاعر مبارك وساط، نكون قد اخترنا نموذجا للاستقراء. يمكننا من الكشف عن عمق الخطاب الشعري وإشكالاته اليوم، بل وتمثل جزء من تاريخ الأسئلة التي أثارها المشهد الشعري في المغرب.

**وساط مبارك: تجربة شعرية تنحو الاختلاف:**

"على درج المياه العميقة"، 1990، "محفوفا بأرخبيلات..."، يليه "على درج المياه العميقة" (طبعة مراجعة ومنقحة)، وبعده: "راية الهواء"، 2001، "فراشة من هيدروجين"، 2007. هل يمكن لهذه البيبليوغرافيا الشعرية أن تقدم تجربة الشاعر مبارك وساط؟ قصيدة مختلفة هاربة من الضوء. هل باستطاعة القصائد الموشحة لدواوين ثلاثة، أن تفرز لنا تمظهرات استقرائية ممكنة لتجربة شعرية مختلفة في جسد القصيدة المغربية الحديثة؟

أليست قصائد مبارك وساط، فراشات من هيدروجين، تحتاج لوسائط معرفية بديلة كي نستطيع الولوج لعتباتها خارج باب الدهشة التي تسكننا منذ البدء؟

كيف تستطيع هذه التجربة الشعرية أن تخلق فرادتها وتميزها، بل

**أليست تجربة مبارك وساط الشعرية أقانيم هذه الفرادة المغربية الشعرية بكينونتها، وهويتها المركبة، وصوتها المفرد؟**

وصوتها الشعري المفرد في الوقت الذي ملأ فيه "نباح أشباه الشعراء" المشهد بكثير من ال"قول" وبقليل من دهشة الشعر؟

أليست تجربة مبارك وساط الشعرية أقانيم هذه الفرادة المغربية الشعرية بكينونتها، وهويتها المركبة، وصوتها المفرد؟

يبدو أن المغرب الثقافي يظل مخبرا متفردا في صياغة المركب. ولن ينتهي الأمر بصدور ديوان أو نص سردي أو كتاب فلسفي يحمل صياغات أخرى للعالم وللحقيقة. مادام الأمر هنا موكول لتجربة فردية دون وازع إيديولوجي، ولا محرك جماعي في الكشف. فقط هذه "الذات" المغربية بهويتها المفتوحة، المسكونة بصوتها المركب.

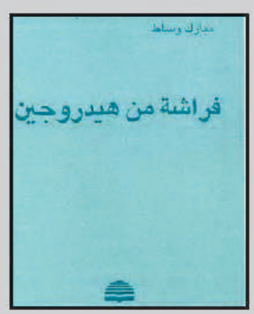
ديوان "فراشة من هيدروجين" للشاعر مبارك وساط لا ينعزل عن هذا المنحى، بل إنه لا يستجيب إلا لتجربة شعرية خاصة، تبني منجزها من رحم الأسئلة التي يفرزها النص الشعري الموكول لنظرة عميقة للأشياء والعالم. النظرة المرتبطة أساسا برؤية جمالية تصوغ مفرداتها وأفكارها ورؤاها من بينة تسوق القصيدة "بمثابة راحة بيولوجية" من قساوة الحياة. لكنها في النهاية

تشعرن الألم أفكارا ثم كلمات.
إننا أمام تجربة شعرية ظلت تجسد في ديدن الممارسة الشعرية المغربية وحتى العربية، رهانا للتجاوز وتوليد النص المختلف. ولعلها هنا تتقاطع بوشائجها مع جغرافيات شعرية عربية محدودة في سياقات مختلفة. لكنها تعمق من سؤال خصوصيتها في، ما يسمه بلانشو، بالقدرة المرتبطة بلحظة القراءة والاستحالة المرتبطة بلحظة الكتابة، لتصبح القصيدة اتصالا مفتوحا بين القدرة والاستحالة.

**"فراشة من هيدروجين": بنْية الإخصاب**

لتجربة مبارك وساط الشعرية وضع خاص في سياق تشكل الشعرية المغربية الحديثة. تجربة تصر على مقولة البناء الدائم للنص الشعري، القصيدة لا تكتمل إلا داخل تمرين ذهني دائم للكتابة، مما يعكس مقولة البناء المركب لمعمار قوامه الأشياء والرؤى والعالم بمفارقاته. لكن، أكثر من ذلك فالكتابة عند مبارك وساط ورش مفتوح لصياغة عالم بصري هلامي حيث الأشياء بقبعات الفكرة. ومن ثمة، تنزع القصيدة نحو أفق الإخصاب المتكرر، حيث لا حدود للصورة الشعرية ولا للاستعارة "النفسية" للأشياء، ولا لمعجم يمتح

**لتجربة مبارك وساط الشعرية وضع خاص في سياق تشكل الشعرية المغربية الحديثة.**



فراشة من هيدروجين

من المفارقة باعتبارها لعبة عقلانية كي يلتئم "طرفة" بالحداثة بالعشب وبالمقهى،...، وفي هذا الرهان المفتوح تتحسس القصيدة أو ما يشبه "قصيدة مكتملة" ما تلبث أن تنسحب من الأفق ليبقى الاحتمال. احتمال أن يكون الشعر هو ما في الأفق. وفي ذلك لعبة مبارك وساط الشعرية كي يبقى اليقين الوحيد هو "الانتشاء بهذيان الشعر"، (ص17).
ولعله اليقين الذي اختمر بعد مسارات البحث، وكعادة النصوص التي لا تكتمل بالمرة، يقر الشاعر فيما يشبه البوح:

لقد حكم علي بالتسكع
فبيتي
الشعري
قد جرفته الأمواج
وعلي بمساعدة نموري
أن أبنيه
ثانية. (ص8)

في "فراشة من هيدروجين" يتحول فعل البناء إلى فعل كيميائي يرهن أفق الكتابة ويخصبها ليجعلها نسقا مفتوحا على أفق معرفي مفتوح أسمى:

أحيانا، يبدو لي
أنه لا مبرر لوجودي
سوى أني زاوية
في مثلث رعشات

برق في غابة
شرر في عيون الصيف. (ص19)

**وهو ما عبر عنه رامون خيمينيس قائلا "إن الشعر ليس كلام الشاعر فحسب، وإنما هو أيضا كلام العالم الذي يلتقي به"، لذلك تقدم نصوص "فراشة من هيدروجين" أصوات الأشياء - العدم - الاستحالة - اللامعنى - الكتابة- ... وهو ما يوازي صوت الشاعر حين يستدعي مقولة البناء من جديد، لذلك ترتهن الكتابة بوصفها إسهاماً في تجديد الوعي بالعالم.**

ويرافق الشاعر هذه المعرفة باستحالة تمثل الوجود من حيث هو امتلاء، بل تظل الحاجة دائما لتوليد هذه الرؤى كي تظل الكتابة الشعرية رهانا دائما واستعدادا مجازيا مفتوحا بلا انقطاع، ولعلنا نستوعب مقولة أرتيغا إي غاسيت في قسم الإنسانية الى صنفين: الشعراء والآخرون، على أساس تمثل هولدرلين الاستعاري "ما تبقى يؤسسه الشعراء"، لكنه هنا "الكل" وليس الجزء فقط.

قصائد "فراشة من هيدروجين" جزء من هذه الإرادة لملء الصحراء "العالم" باللغة، بالمعنى أو اللامعنى ، سيان. المهم ملء العالم بالضوء الوحيد للرؤية. لذلك نستطيع أن نتفهم سر إصرار هيدغر على أن "الطريقة الملائمة للحديث عن القصيدة، لن تكون سوى القول الشعري"، ولعل قصائد الديوان الذي أمامنا، تحمل ناصية هذا القول وأسراره، ففيها نعيش تجربة الكتابة الشعرية في أتم ألقها وقلقها، ولعله القلق الذي يسكن تجربة الشاعر منذ البداية، لذلك لا يمل من الصراخ، ويصر على الذهاب بعيدا عن "الضوء"، وإليه:

صمتي جبل
مكسو بالجليد
فما علي إلا أن أمسك عن الكلام
لأتزلج وأنتشي. (ص38)

هذا الإصرار على توطين "الكلام" جهة السري، هو أساسا أحد أوجه الوعي بقدرة الشعر على "إيقاظ ذاته"، وذلك بالركون الى عالم التشيؤ حيث تستطيع القصيدة أن تصوغ "كينونة" دائمة، الشاعر يختصر العالم في هذه المفارقات التي تربطه ب"لفافات، الكأس، المرآة، الجسد، البئر، المزمار..."، غير أن هذا الوعي رهين بلحظة انبجاس متفردة للقصيدة، ضدا على هذا العدم الذي يسكن العالم بمفارقاته تلك، وبقدرة الشعر على تحوير العلاقات بين الشيء وضده إلى علاقة حية بديلة، ويمكننا الاستدلال على ذلك بهذا

> **"هذا الإصرار على توطين "الكلام" جهة السري ، هو أساسا أحد أوجه الوعي بقدرة الشعر على "إيقاظ ذاته" ، وذلك بالركون الى عالم التشيؤ حيث تستطيع القصيدة أن تصوغ "كينونة" دائمة ،"**

النص النموذجي : "عواطف زرقاء"، (ص25.24):

كل شيء أصبح
مصطنعا
الحي يمكن أن تشتريه
في معلبات
ذاكرتنا صدئت
لكن ثمة عواطف زرقاء
تجمع بيني وبينك
وهي تقوى دائما
وتتأجج
كلما شرعت الثواني
في تقليد
الراقصات. (25.24)

ما يسكن هذا العالم هو جوهر الشعر وقدرته، بتعبير نيتشه، على التجاوز الفعال والهروب إلى الأبد. لازمن محدد للشعر، غير زمن اللانهائي. وبما أن القصائد في "فراشة من هيدروجين" تصر على استدعاء هذا "الزمن المركب المنفلت" فإنها تصبو لأن تعمق فعل الكينونة، إذا ما سقنا مفهوم نيتشه في تماثلها للزمن، بمثابة فعل دائم منفتح لتصبح استعارة.

ولعل قدرة قصائد الديوان على صوغ هذه التركيبة الكيميائية للأشياء هو ما يجعل وظيفة الشاعر تبتغي خاصية مميزة في العالم، فهو يمضي في طرق "الوعر" ويستطيع أن يتحسس "حواس العالم" وكما يشي الشاعر في "زمن القتلة"، (ص48): هو مفرغ من الكينونة".

وهو أيضا لا يأبه بما يقعده العالم من أقانيم العدم :

لا آبه حتى بصورتي التي
بدأت تثقب المرآة
فما الذي يمكن أن أفعله
بكل تلك الحبال
التي ستتدلى
من هاتيك الثقوب. (ص35.34)
...
فليقض علي بالبقاء
في غربتي هاته. (ص43).

عندما نؤطر تجربة الديوان في بنية الإخصاب، فلأن قصائد "فراشة من هيدروجين" هي نموذج نصي لشعرية مفتوحة، حيث "اللاقاعدة"، بمعنى نزوع التجربة نحو التحرر من "تماثلات" محددة لتخلق فرادتها ونمطها الخاص. دون أن ننسى الحس المعرفي الذي يخيط سياقات الرؤية التي تتمظهر إما من خلال بنيات دلالية، أو من خلال صوغ رؤى جديدة لتمثل العالم والأشياء الوجود. ولنا أن نتصور قدرة نصوص "فراشة من هيدروجين" على تأصيل أقانيم تجربة مبارك وساط الشعرية عبر ما

**وبما أن القصائد في "فراشة من هيدروجين" تصر على استدعاء هذا "الزمن المركب المنفلت" فإنها تصبو لأن تعمق فعل الكينونة ،**

تقترحه من ممارسة خلاقة تجعل من النص الشعري تأجيلا دائما للمعنى، ومن تم أفقه المطلق الذي يخطه دون مواربة، نص "مبارك وساط" الشعري المفتوح.

إننا أمام نص مختلف في جسد الشعرية المغربية والعربية، في قدرة هذا النص على صياغة فعل حفري دائم، ووعيه بخلق تراكم في مستويات الرهان على اللغة بوصفها أقصى كينونة ممكنة للانهائي. قدرة النص الشعري غير محدودة في زمن بعينه، فآليات حضور الكتابة وأسئلتها داخل رحم هذه التجربة بعينها تجعل من قصيدة مبارك وساط سفرا محتملا للشعر إلى "حديقة حواس القصيدة" حيث بذخ الدلالة والرؤى.

وهو سير حثيث وبوعي نحو متخيل شعري يعيد للنص الشعري حضوره الفاعل في منجز أسئلة الحداثة، على اعتبار أن تجربة الشاعر مبارك وساط، ومن داخل منجز القصيدة المغربية الحديثة، تمثل خاصية متفردة لطبيعة أسئلة هذا المنجز، وبالتالي فهو منجز يظل أفقا ممكنا للاستقراء والتأويل.

**"تجربة الشاعر مبارك وساط، تمثل خاصية متفردة لطبيعة أسئلة هذا المنجز،"**

# جمالية الرمزية في القصة القصيرة عند محمد عز الدين التازي

عبد اللطيف الزكري



*** في جمالية الرمزية:**

اتجه كتاب القصة القصيرة إلى الرمز لأن «الرمز أكثر امتلاء وأبلغ تأثيرا من الحقيقة الواقعة. الرمز أكثر شعبية من الحقيقة الواقعة. فهو ماثل في الخرفات والأساطير والحكايات والنكات وكل المأثور الشعبي. والتفاهم بطريق الرمز بين الناس شيء مألوف. والناس يلتقون عند الرمز لأنه أثر للتراث السحري؛ فهو يأسرهم ويجذبهم إليه بقوة لا تجذبهم بها الحقيقة الواقعة»(1). ويكتسي الرمز هذه الأهمية البالغة لما له من وظائف في البناء الفني للكتابة القصصية.

**إن كل دلالات الرمز تشير إلى معنى متخف ينطوي عليه الرمز، هذا المعنى الذي يُظْهِرُ - حتى في تخفيه - دلالة ثانية راجحة على الدلالة الأولى المباشرة. وما يهم إذن في تعاريف الرمز المتعددة هو ما يومئ إليه معنى الرمز باعتباره إشارة أو علامة على شيء متوار ينبغي استجلاؤه بالتمعن والتأمل.**

إن كل دلالات الرمز تشير إلى معنى متخف ينطوي عليه الرمز، هذا المعنى الذي يُظْهِرُ - حتى في تخفيهِ - دلالة ثانية

**ويقودنا هذا التعريف لمعنى الرمز إلى مفهوم الرمزية. فما هي الرمزية؟**

«1- (عامة): اعتقاد بوجود مجموعة من الرموز قادرة على التعبير عن الأحداث والعقائد.

2- (أدبيا): مدرسة شعرية ظهرت في فرنسا حوالي عام 1885...»(2).

3- «والرمزية هنا مفهومة بالمعنى الفني الضيق، أي باعتبارها طريقة في الأداء الأدبي تعتمد على الإيحاء والمشاعر وإثارتها بدلا من تقريرها أو تسميتها أو وصفها...»(3).

وهكذا فإن ما نقصده - نحن - بالرمزية هو طريقة الاشتغال الجمالي لمكونات العمل القصصي، تلك الطريقة القائمة على رموز موظفة في العمل القصصي إياه، والتي نجد صدى لها في أعمال كثيرة من كتاب

القصة العربية المعاصرة أمثال نجيب محفوظ، وزكريا تامر، وإدوار الخراط... ومحمد عز الدين التازي الذي اتخذناه نموذجا في استجلاء جمالية الرمزية في القصة القصيرة العربية المعاصرة، وقد انتخبنا لهذا الغرض قصة (المارد والقمقم)(4).

**أولا: المتن الحكائي ودلالات أحداثه:** الحدث - القناع.

«تكاد تكون المضامين التي تطرحها القصة لحديثة على اختلاف تياراتها متقاربة وإن اختلفت في حدتها أو تطرفها من أديب لآخر. وإن تنوعت وتشعبت أيضا من قصة لأخرى. ويبقى الشكل الذي تعرض فيه القصة، وأدوات التعبير وأسلوب بناء القصة وتركيبها هي الدلالات الفنية التي تحدد ملامح هذه القصة فيما إذا كانت تجريدية أو تعبيرية أو رمزية»(5). لذلك لا تختلف قصة جمالية الرمزية عن قصة جمالية الواقعية في مضمون الحدث إلا بالقدر الذي يجعل هذا المضمون مقدما في إطار رمزي إيحائي دال، بدل تلك المباشرة التي تطغى على القصة الواقعية. فبين قصة جمالية الرمزية والقصص الأخرى في جمالية التقليد بروافدها المختلفة تباين في بناء الحدث: «أما الحدث فقد اختلف عما كان عليه في القصة التقليدية فلم يعد يحمل عنصر المفاجأة والعقدة والتشويق والخاتمة ولم يعد يرتكز على عنصر (الحدوثة) في القصة الجديدة، وإنما أصبح الحدث لقطة إيحائية رامزة. له أبعاده المختلفة ودوره في تصعيد اللحظة الشعورية، وبلورتها وتعميقها(6) فما هي أحداث قصة (المارد والقمقم)؟ وما دلالتها؟.

تنفتح قصة محمد عز الدين التازي (المارد والقمقم) على الأقوال الكثيرة التي شاعت بين الناس حول خروج المارد من القمقم، وما قيل بشأن أعماله الكثيرة التي سينجزها لصالح هؤلاء الناس. وجاءت هذه الافتتاحية شبيهة بالأعمال السردية التراثية: «يحكى أن ماردا خرج من القمقم»(7) وتضاربت أقوال الناس بشأن المارد: «وتساءلوا أين هو المارد؟ فقد خرج من القمقم كما أخذوا يؤكدون، ولكنهم لا يعرفون أين هو الآن، وهل سيحقق لهم كل تلك الإنجازات العظيمة بالفعل، أم أنه، مارد، وسيبقى ماردا»(8). ثم تسير الأحداث متداخلة تسترجع تارة لحظة خروج المارد من القمقم، وتشير تارة أخرى إلى ما صار إليه

> **تنفتح قصة محمد عز الدين التازي (المارد والقمقم) على الأقوال الكثيرة التي شاعت بين الناس حول خروج المارد من القمقم،**

أمر الناس بعد خروج المارد من القمقم حيث تجمعوا وتكتلوا وطالبوا بإصلاحات، وانقسموا شيعا حول أمر هذه الإصلاحات، ورفعوا شعارات شتى. وتتناسل الأسئلة حول المارد ووجوده من أفواه الناس (شيخ مسن - عاهرة - شاب مريض - بعض العمال - الأطباء - المعلمون - المهتمون بشؤون البيئة - الفنانون والكتاب والشعراء..) ويقوم كل هؤلاء بأفعال تنم رغباتهم وأحلامهم ورؤيتهم تجاه المارد الذي يسأل بدوره عن عدد السنين التي قضاها في ظلماء القمم، لكنه لا يلبث أن يشعر بنعيم الحرية التي يحياها بعدما أصبح طليقا في العالم، له أن يفعل ما يشاء، وما سيفعله ينطوي على أبعاد رمزية تشير إلى عالم يكتنفه الغموض والتعقيد: عالم الإنسان المعاصر المليء بالغرائب والعجائب.

لقد قرر المارد أن ينتقم من العمر الذي قضاه حبيسا في القمقم: «أنا الآن سأنتقم، وسأحرق هذا العالم.

.....................

- أنا مارد! المارد خرج من القمقم، وعليه أن يحرق العالم، ولكن بيد ساكنيه»(9). وذاك ما كان: «مشى المارد فوجد في طريقه فلاحا، فأمره بإحراق الحصائد، فأحرقها، وأمره بردم البئر، فردمها، وأمره بنشر

**المارد يشعر بنعيم الحرية له أن يفعل ما يشاء، وما سيفعله ينطوي على أبعاد رمزية تشير إلى عالم يكتنفه الغموض والتعقيد: عالم الإنسان المعاصر المليء بالغرائب والعجائب.**

أخبار كاذبة حتى يشعل نار الحرب بين القبائل، فنشرها ذلك الفلاح، واستغل فيها حكاية انتهاك عرض فتاة كان هو الذي انتهكه، بإيعاز من المارد، وحكاية سرقة محصول كان هو الذي سرقه، وأمره المارد بأن يقتل فقتل»(10). كل هذا فعله الفلاح وهو لا يدري أنه بإزاء المارد، ولو كان قد عرفه «لطلب منه أن يمد قنوات الري، وأن يعيد الخضرة إلى الحقول، وأن يبني مدرسة للأطفال، وأن يعيد البسمة إلى وجوه الناس»(11). وهذا الأمر سيتكرر مع نماذج أخرى من الناس، كان يلتقيها المارد في طريقه:

«- في طريق المارد، التقى بعامل في معمل (...)

- والتقى المارد في الطريق بطالب نجيب في كلية الطب (...)

- والتقى المارد في الطريق برجل بوهيمي (...)»(12)

وكل هؤلاء الذين التقاهم المارد، خضعوا لأوامره التخريبية وهم لا يشعرون أنهم إزاء المارد، وإلا لكانوا طالبوه بإصلاح مجالات عملهم وانشغالاتهم:

«في تلك الأيام المحرقة، تجمع الناس من جديد، في القرى والمدن والساحات، وأخذوا يضعون حكايات عن المارد بصياغة جديدة، فسموه

مارد النقابة، وسموه مارد الحكومة، وسموه مارد المثقفين ثم أعطوه أسماء أخرى، كمارد سراييفو، ومارد فلسطين، ومارد الأمم المتحدة.
حملوا شعارات معادية للمارد، وأصبح المارد حريهم الحقيقية»(13).
لقد أصبح المارد ـ في نظر الحكماء من الناس ـ خطراً كبيراً يتهدد البشرية، لذلك ينبغي البحث عن الخاتم الذي يعيده إلى القمقم «حتى يغيروا العالم، بشيء من إرادتهم»(14). لذلك يبقى السؤال معلقا: «أين هو الخاتم، لكي يعاد المارد إلى القمقم؟»(15).
يقول محمد عز الدين التازي: «الكتابة وهي غير قابلة للتعريف الجاهز الذي يختزل طرائق اشتغالها وأنواع بنائها للأشكال، هي مغامرة حياة أخرى للإنسانية، تمتح من أبهاء التاريخ ومن تفاصيل اليومي والمحلي، وتستفيد من تجارب وصراعات الإنسان مع قوى الظلام وأعداء الديمقراطية وحملة شعارات التضليل والعشائر وهي تتحارب، ولكنها وهي تمتحِ من ذلك، تنظر إليه باعتباره رمزاً، وأسطورة، حتى وإن كانت الأساطير معاصرة، أولها وجودها الخاص في عصرنا»(16).
نفهم من كلام محمد عز الدين التازي أن الكتابة ـ القصصية ـ لديه تنطوي على أبعاد رمزية تعيد الاشتغال على الواقع بطرائق تخييلية، فالمتخيل القصصي مفعم بالرموز التي تعيد صوغ الواقع بما يلائم الكتابة الإبداعية. وهذا ما نجده حقا في قصة (المارد والقمقم).
فهذه القصة تقارب الواقع بمتخيل رمزي مفعم بالإشارات والعلامات الدلالية الإيمائية. فإلامَ يرمز المارد مثلا؟ إنه شخصية ذائعة الصيت في التراث السردي العربي، ويكفي أن نعود إلى ألف ليلة وليلة لنجد حشدا من المردة لهم نفس الصفات التي أضفاها محمد عز الدين التازي على مارده: صفات الشر المستطير الذي لا يقف عند حد أو حاجز. فهل يعني هذا أن محمد عز الدين التازي يعيد استنساخ المارد في قصته هاته؟
الواقع أن قصة (المارد والقمقم) تنأى عن الاستنساخ وتعانق الإبداع بشكل متفرد. «وستظل القصة متفردة بقدراتها الفذة على التغير والتشكل وفق الإلهامات والرغبات الفنية».
تلك الرغبات الفنية التي قادت محمد عز الدين التازي إلى تشكيل الرموز في بلورة أحداث قصته، هذه الرموز التي يمكن تلخيصها في ثلاثة مكونات هي (المارد)، و(الناس)، و(الخاتم)؛ حيث يضفي الكاتب على هذه المكونات أبعادا دلالية رمزية، فالمارد رمز للسلطة الجبارة التي

«الكتابة وهي غير قابلة للتعريف الجاهز الذي يختزل طرائق اشتغالها وأنواع بنائها للأشكال، هي مغامرة حياة أخرى للإنسانية، تمتح من أبهاء التاريخ ومن تفاصيل اليومي والمحلي،

تقود الناس كيف تشاء، إنها السلطة العليا التي لا مرد لقضائها، أما الناس فرمز لتجسد هذه السلطة القوية الخفية التي يتحكم فيها المارد. بينما يبقى الخاتم رمزا للآلة التي يمكن من خلالها التحكم في السلطة العليا الجبارة. وهكذا تتضافر هذه الرموز لتعني في النهاية كل ما يدور في العالم من صراع بين الخير والشر.

**ثانيا: الشخصيات: الأقنوم.**

إذا كانت الشخصية تعد بمثابة العمود الفقري للقصة، إلى درجة قيل فيها إن «القصة فن الشخصية»(17)؛ فإنها في قصة محمد الدين التازي "المارد والقمقم" المكون الأكثر بروزاً، والذي تنهض جمالية هذه القصة عليه. يتساءل هانز جيورج جادامر: «هل كان غوته محقا حينما جعل الرمز مفهوما أساسيا بالنسبة لكل استيطيقا، وزعم "أن كل شيء يشير إلى كل شيء آخر"، وأن "كل شيء يكون رمزا"؟».(18)

والحق أن غوته كان محقا فيما ذهب إليه من قول، وقوله هذا يصدق على قصة "المارد والقمقم"، ففي هذه القصة يصبح كل شيء رمزا، وأكثر ما يتبلور الرمز في الشخصية، حيث يعمل الكاتب، بفنية التخييل، على

**إذا كانت الشخصية تعد بمثابة العمود الفقري للقصة، فإنها في قصة محمد الدين التازي "المارد والقمقم" المكون الأكثر بروزاً، والذي تنهض جمالية هذه القصة عليه.**

إبراز شخصية المارد في كل مستويات القصة.

يبدوا المارد شخصية رمزية في كل ما يند عنه من أقوال أو أفعال، فهو تارة يرمز إلى الشر المطلق بمعناه الميتافيزيقي، وتارة يرمز إلى الإنسان في ضعفه وقوته، وتارة ثالثة يتبدى أقنوما لكل ما يمارس في عالم الإنسان من شر... «فالقوة الرمزية هنا لا تؤدي الوظيفة التمثيلية في الإشارة لشيء ما يكون هناك اتفاق مشترك عليه من قبل، وإنما هي تؤدي الوظيفة التمثيلية على وجه التحديد في إيقاظ وعي مشترك بشيء ما من خلال قوتها التعبيرية الخاصة»(19). وذلك ما ينميه ويطوره محمد عز الدين التازي في هذه القصة، فهو عندما يجعل المارد قوة رمزية محملة بطاقة تعبيرية، إنما يسعى إلى بلورة وعي بقضايا الحياة والمجتمع من حوله.

واللافت للنظر أن شخصية المارد الرمزية لا تقوم بالأفعال بشكل مباشر، وإنما تأمر الناس بفعل هذا الشيء (الشرير) أو ذاك. ولذلك فهذه الشخصية الرمزية لا تقوم بالبطولة بالمفهوم التقليدي، وإنما هي شخصية متقنعة خلف شخصيات آدمية أخرى تلبي نداءها في الفعل،

ولا تتفطن إلى ما اقترفته من آفات إلا بعد اكتشاف حقيقة المارد الذي يظهر ويختفي. وهو في كل ذلك يشف عن بعد أسطوري يلف حياة الإنسان المعاصر «ولذلك فإن كل أسطورة بإمكانها بسهولة أن تسعف في أن تكون رمزا للوضعية الدرامية الحالية» كما يقول غاستون باشلار(20).

ثمة تمثل للحكايات الشعبية الموروثة في قصة محمد عز الدين التازي (المارد والقمقم)، فألف ليلة وليلة تنفتح على حكايات المارد، وتتكرر فيها قصص المارد بشتى الصنوف، ومن بينها ما اقتبسه التازي من أمر تحرر المارد من القمقم بضربة فأس أحد الفلاحين، بيد أن ما يميز مارد التازي من غيره من مردة ألف ليلة وليلة، أن هذا المارد يتخفى وراء أفعال البشر، أما مارد ألف ليلة وليلة فهو الذي يمارس الفعل بنفسه. فكيف نفسر هذا التحول في سلوك مارد التازي؟ «فالمهمة هنا هي أن نتيح للنص أن يتحدث إلينا من جديد»(21).

كان يحلو لبول فاليري أن يقول عن الشخصيات القصصية إنهم أحياء بدون أحشاء، والواقع أن من يتأمل شخصية المارد في قصة التازي (المارد والقمقم) يشعر بإحساس غريب تجاه الشخصية، فهي حية ملموسة تسير أقدار الناس وكأنها سلطة ميتافيزيقية تتحكم في البشر بطريقة فولاذية قوية إلى حد تسخيرهم لفعل ما لم يفكروا في فعله، وهي بكل ذلك تتسلط عليهم كأنها قدر محتوم.

تبدأ القصة هكذا: «يحكى أن ماردا خرج من القمقم، كما ذكر ذلك أناس رأوا ما رأوه، وعاشوه وحكوه، وجاء من دونه في بعض الكتب»(22). وهي بداية تنفتح على الشخصية، وتحدد حقائق عنها، فالمارد وما كان منه يعد حكاية، ذكرها أناس كانوا شهودا عليها، وقد جاء من دون تلك الحكاية في الكتب، ومن هؤلاء المدونين الكاتب نفسه «وما على الكاتب إلا أن يتخفى، حتى يتناسل الرمز في الواقع، والأسطورة من الذات الجماعية التي هي رحم الكتابة»(23). وهذا جلي في قصة (المارد والقمقم). فالكاتب يتخفى وراء قناع المارد ورمزه الذي أضحى أسطورة معاصرة تجلوا الحياة الإنسانية المعاصرة في مختلف مستوياتها. إن المارد يتشكل في صورة تتدرج به من حال إلى حال حسب الشخصيات الأخرى التي يتخفى وراءها ليمارس أفعاله الشريرة. إن ملازمة الشر لأفعال هذه الشخصية يومئ إلى أصولها الخرافية الأسطورة التي تعلق عليه كل ما يمور

> **فالكاتب يتخفى وراء قناع المارد ورمزه الذي أضحى أسطورة معاصرة تجلوا الحياة الإنسانية المعاصرة في مختلف مستوياتها.**

في الحياة من شرور. إلا أن ما يميز المارد المعاصر هو انسلاله إلى مرافق الحياة المختلفة ومزاولته لأفعاله الشيطانية التي تسحق حياة البشر وتودي بهم إلى الهاوية. فكيف تتشكل صورة المارد؟.

إنه يبدو في صورته المترسخة في الحكايات والأساطير: مسجونا في قمقم لأمد طويل مترسب في القدم منذ كان الإنسان يتخلص من مكائد المارد بحبسه في قمقم محكم الإغلاق. لكن يحدث مصادفة أن يعثر عليه صياد أو فلاح كما هو في قصة التازي فيخرجه بالمصادفة، ثم لا يلبث أن يعود إلى صولجانه في ميدان الشر، فينتقم ويهدد بالقتل والسفك. وما حدث في قصة التازي أن المارد تقنع هذه المرة وتوارى وترك البشر أنفسهم يقومون بأفعال الشر عوضا عنه وبإيحاء منه وهو في هذا يبدو ـ كما ذكرنا سابقا ـ أقنوما للشر يعبث بحياة البشر ويسيرها حسب هواه، وذلك في كل مجالات الحياة الإنسانية. إنه رمز للسلطة الغاشمة التي تفسد، لا تبقي ولا تذر أي أمل للإنسان في حياة كريمة سعيدة. لقد اتخذ التازي المارد رمزا لكل مظاهر الفساد في الحياة الإنسانية، ليبلغ بذلك فكرة عميقة وهي أنه بدون الخاتم ليس ثمة حياة كريمة.. أيكون

> لقد اتخذ التازي المارد رمزا لكل مظاهر الفساد في الحياة الإنسانية، ليبلغ بذلك فكرة عميقة وهي أنه بدون الخاتم ليس ثمة حياة كريمة. . أيكون الخاتم ـ إذن ـ هو الديمقراطية التي تصون حرية الإنسان

الخاتم ـ إذن ـ هو الديمقراطية التي تصون حرية الإنسان وكرامته؟... أجل، ذلك ما يتبدّى في القصة، وذلك ما يمكن استخلاصه من شخصية المارد.

لقد تدرج محمد عز الدين التازي في رسم صورة المارد ورمزه.. تدرج بها من الحكاية إلى الواقع ومن الواقع إلى الحكاية في جدلية شفيفة مؤداها أن عالمنا المعاصر يشبه، في حقيقته السرية، عالم الإنسان القديم، فثمة دائما سلطة غاشمة تعمل على تدهور حياة البشر. «ألا ينبغي أن يتجاوز الرمز ما وراء تعبيره؟ ألا يفضي إلى ربط علاقة أساسية بين معنيين: معنى ظاهر، ومعنى آخر خفي»(24)، نتساءل مع غاستون باشلار. حقا إن شخصية المارد الرمزية تتعدى التعبير السطحي عنها إلى ما هو أعمق، إلى الحياة الإنسانية في تعقدها وتشابكها.

إن الاشتغال الجمالي لمكون الشخصية في جمالية الرمزية ينهض على أساس فني قوامه أن يكون أقنوما يرمز إلى دلالات ثرة غنية تحتوي القصة في كليتها.

**ثالثا: الزمان: البعثرة المنهجية.**

يذهب هايدغر إلى أن الزمان هو أفق الوجود(25)، وهو حقا كذلك بالنسبة إلى شخوص ملقى بهم في الواقع

يواجهون مصيرهم، وهذا المصير المأساوي المتحكم فيه من لدن شخصية المارد العجيبة.

فهل للزمان في قصة التازي (المارد والقمقم) أي بعد رمزي؟ ذلك حقا ما نحاول استجلاءه.

يبدو الزمان خاضعا للبعثرة المنهجية حسب اصطلاح الروائي ألدوس هكسلي، فهو ليس زمنا خطيا تصاعديا كما تعودنا رؤيته في قصة جمالية التقليد، بل هو زمان مفتت متشظ مبعثر ينم انتماء قصة التازي إلى جمالية التحديث. فما هي مظاهر هذه البعثرة المنهجية؟

تتجلى البعثرة أول ما تتجلى في انبثاقات الزمان وسيرورته؛ إذ يرافق تلك التحيزات المكانية المتنوعة التي تستوعب أحداث القصة عبر شخصياتها المختلفة: عن «الوجود الإنساني مهموم بتحقيق إمكانياته في الوجود»(26). تلك الإمكانيات التي وقفت على حافتي الزمان: الآن والمستقبل: الآن بما كانت تقوم به الشخصيات - بإيحاء من المارد - بأشياء مدمرة. والمستقبل بما كانت الشخصيات تتمنى تحقيقه على يد المارد بعد التأكد من وجوده العيني. لكن الآن والمستقبل لا ينسابان بالتوالي، بل بالتزامن؛ وهذه هي قمة البعثرة المنهجية للزمان، فالآن والمستقبل يتلازمان وكأن وجود الواحد لا يتحقق إلا بوجود الآخر.

لكل شيء زمانه الخاص به: هذا واضح في تعدد الأحداث واختلافها وتنوعها، وإن كانت كلها تصب في مجرى واحد ثابت هو الدمار الذي يطول الحياة الإنسانية بفعل تدخلات المارد وإيحاءاته الرعناء. لكن كل شيء يمكن ان يفهم في ذاته، أو في معزل عن الأشياء الأخرى. كل شيء يمس الحياة الإنسانية. عن المارد المتخفي يتربص بالناس في كل مكان، وهو في كل آن يظهر فيه يصنع شيئا جديدا مدمرا، ومن كل ذلك يتبدى الزمان مفتتا بتفتت الأحداث وتنوعها واختلافها.

يقول بول ريكور إن «الرمز وحده يبتعث الفكر، بابتعاثه الكلام أولا»(27)، يعني هذا أن الرمز يبلور الفكر بانسياب الكلام، وتلازما مع هذا القول يمكن الإبانة عن الزمان في قصة التازي (المارد والقمقم) باعتباره رمزا للمصير الذي تؤول إليه الشخصيات بحكم ما تصنعه بإيعاز من المارد، وهي في ذلك شبيهة بالكائن الحائر الذي يجهل مصيره في أتون من الصراع الحاد المحتشد بالألغاز.

هكذا «يعمل الرمز، بمعناه العام جدا، بصفته "فائض دلالة"»(28). فما

> **يبدو الزمان خاضعا للبعثرة المنهجية فهو ليس زمنا خطيا بل هو زمان مفتت متشظ مبعثر ينم انتماء قصة التازي إلى جمالية التحديث. فما هي مظاهر هذه البعثرة المنهجية؟**

الدلالة التي تفيض عن رمز الزمان في قصة التازي (المارد والقمقم)؟.

للجواب عن ذلك يمكننا استعارة عنوان كتاب الكسيس كاريل (الإنسان ذلك المجهول) لنقول إن المارد الخفي يلعب لعبته في الزمان ليبقي على الإنسان في مصيره المجهول، يدفع به دفعا إلى الغموض والتشاؤم والحيرة والشك والسوداوية. إن زمان القصة – أو على الأصح ـ أزمنة هذه القصة تشف على الحيرة التي تلف الحياة الإنسانية، حيث تتبدد مجهودات الإنسان في إرساء عالم جميل خير يستجيب لتطلعات البشر في السعادة والوئام، ليحل محله مصير مجهول مشؤوم مداره أزمنة متوثبة مبعثرة قلقة. جاء في القصة: «وتساءلوا ـ أي الناس ـ أين هو المارد؟ فقد خرج من القمقم كما أخذوا يؤكدون، ولكنهم لا يعرفون أين هو الآن، وهل سيحقق لهم كل تلك الإنجازات العظيمة بالفعل، أم أنه، مارد، وسيبقى ماردا؟»(29). هذه الأسئلة، وما هو بسبيلها من أحلام الناس وتطلعاتهم سيكشف عنه الزمن الآتي، وهو زمن محتدم يمور بالأحداث العجيبة الغريبة التي لا تنفك تتكشف بين لحظة وأخرى.

وإذا كانت الرموز، مبعث تفسير لا نهاية له، كما يقول بول ريكور(30)، فإن الزمان في تدفقه المتبعثر يدل في هذه القصة. على الشتات العام الذي يميز الحياة الإنسانية، إنها حياة لا نظيم يلحمها، بل هي بالأحرى حياة مفعمة بالفوضى. والزمان في انسيابه يدل على ذلك كله ويومئ إليه بطريقة موحية تجعل القارئ يطالع الأحداث وكأنه يراها في فيلم سينمائي يصور حربا شعواء لا هدنة فيها. عن شريط الأحداث ينساب مبعثرا في تلك التكرارات الحديثة لفعل واحد هو التدمير الذي يمارسه المارد. إن زمن المارد يبدو أبديا مطلقا، وهو لا يعرف كم من السنين قضاها مسجونا في القمقم، يتساءل:

«ـ كم من السنين وأنا حبيس في ظلمائك؟»(31). وهو يشعر بالزهو إذ تحرر من ظلمات القمقم، وأتى زمن انتقامه من ذاك السجن.. وهكذا يتبعثر الزمن في الانتقامات المتتالية، وتختم القصة بزمن الحكي المستعاد: «ويحكى أن المارد قد بقي هناك، حبيسا في القمقم، وأنه قد عاد ليتحرر من حبسه بضربة فأس، ويفتح الفلاح لفتحة القمقم، وأن المارد في القرن الحادي والعشرين، سوف يصبح ماردا آخر، يحرق العالم بأدوات أخرى، وإقناع آخر،

> أزمنة هذه القصة تشف على الحيرة التي تلف الحياة الإنسانية، حيث تتبدد مجهودات الإنسان في إرساء عالم جميل خير يستجيب لتطلعات البشر في السعادة والوئام، ليحل محله مصير مجهول مشؤوم

فأين هو الخاتم لكي يعاد المارد إلى القمقم؟»(32). فهذا زمن منشطر إلى قسمين: زمن ما كان من أمر المارد، وزمن ما سيكون من أمره: ماض ومستقبل متلاحمان متلازمان إن لم يكونا متزامنين. يقول الكاتب الفرنسي موررياك في كتابه "أوراق روائي": إن "بعض قصص جوجول، بوشكين وموباسان تفتح على أروح الإنسانية آفاقا لا نهائية"(33). وكذلك هو الحال مع قصة التازي هذه، فهي تشف عن روح نقدية لاذعة في مقاربة الواقع بتخييل سردي جديد.

**رابعا: المكان، جدلية المفتوح والمغلق:**

يقول بول ريكور: إن "الرمز مقيد بالكون"(34). بمعنى آخر إنه مقيد بالمكان، فالرمز يتجلى في المكان. وقصة التازي (المارد والقمقم) مفعمة بالرموز، وهي رموز متشابكة، منها ما يحيل على الشخصية، ومنها ما يحيل على الزمان، ومنها ما يحيل على المكان.. ويهمنا الآن، أن نلامس رموز المكان في هذه القصة.

تقوم رمزية المكان في قصة التازي (المارد والقمقم)، على جدلية المفتوح والمغلق، آية ذلك أن الأحداث لا تقع في مكان ما إلا بعد فتح مكان مغلق هو القمقم؛ حيث كان المارد يقيم مسجونا. فبانفتاح القمقم تغير كل شيء، لذلك ينبع المعنى من بنية عالم المكان ذاته. وهذا هو السبب في أن القمقم، مثلا، يتوافق دائما مع نموذج المارد، وهو أيضا السبب في أن الحكايات تتناسل على ألسنة الناس بعد انفتاح القمقم. فهناك مطابقة ما بين انفتاح القمقم وتناسل الحكايات، وكلها تشترع أحلاما طوباوية بإصلاح العالم وتحسين ظروف العيش فيه. هذه هي طريقة الاشتغال الجمالي لمكون المكان في قصة (المارد والقمقم). فما هي تجليات هذا الاشتغال؟.

هناك مطابقة ثلاثية بين القمقم والمارد والكون، تجعل القمقم يرمز إلى حياة المارد، والمارد يرمز إلى الشر، والكون يرمز إلى حياة الإنسان. وفي طيات هذه الرموز تتفاعل جدلية المفتوح والمغلق من الأمكنة. تلك الجدلية التي تنم التشكل الجمالي للمكان في جمالية الرمزية.

ثمة شيء مضمر تومئ إليه القصة وهو حياة المارد الماضية في غياهب القمقم سجينا لا حراك له. لكن كل شيء يتبدل بعد أن يضرب الفلاح بفأسه فتحة القمقم، فيخرج المارد إلى العالم ويقرر الانتقام

تقوم رمزية المكان في قصة التازي (المارد والقمقم)، على جدلية المفتوح والمغلق، آية ذلك أن الأحداث لا تقع في مكان ما إلا بعد فتح مكان مغلق هو القمقم؛

لحياته الماضية بأيدي سكان هذا العالم. إن القمقم المفتوح علامة دالة على الدمار الذي سيلحق حياة الناس، بينما القمقم المغلق علامة على الراحة والهناء. بيد أن الناس يستبشرون خيرا بانفتاح القمقم: «لم يكن خروج المارد من القمقم حدثا بسيطا، بل إن الناس قد انشغلوا به، ونسجوا حوله الحكايات، وسمحوا لخيالهم أن يضيف إلى تلك الحكايات حكاياته، وما أعجبهم وهم يسمرون، ويتطلعون إلى ما سوف يفعله المارد، فهل سيبني سدودا وقناطر، هل سيطعم كل الجائعين في هذا العالم، وهل سيأتي بالدواء لكل المرضى؟»(35). وتظل هذه التساؤلات معلقة إلى حين الانتقال إلى الفعل – فعل المارد في التأثير على حياة الناس. كل ذلك يرد في إطار أمكنة كأنها أقنعة لأفكار الكاتب. وهو يورد في البدء أسماء أماكن عامة: «تجمعوا في أماكن شتى، في القرى والمدن»(36). ولهذا التعميم فائدته الرمزية، فهو يومئ إلى أماكن حياة الإنسان في هذا العالم، فإما أن تكون قرى أو مدنا. مما يعني أن هذه الأماكن ترمز إلى أفكار الكاتب بشأن الحياة الإنسانية المعاصرة، فهي حياة تنغل بالحركة والدينامية، ودأبها دائما تجمهرات الناس المتطلعين إلى حياة الرفاهية

> وهكذا نلحظ أن المكان في قصة المارد والقمقم يؤدي وظيفة رمزية قوامها الإيماء والإيحاء. على الرغم من الطابع الأسطوري الذي يلف هذه القصة،

واليسر. لذلك فإن التعميم في تسمية الأماكن ذو فائدة رمزية جلية. وقد تلبست الأمكنة في هذه القصة بالإيحاء لا بالنص الصريح، وهذا من أول أهداف الرمزية(37). والمثير للنظر أن الفضاء المكاني «يلقي بفيوض تأثيراته، ويشع بقواه اللامرئية ويفصح عن المعطيات الحياتية والتاريخية والنفسية والاجتماعية»(38). مما يؤدي إلى تكوين رؤية شمولية في العمل القصصي، وهكذا نلحظ أن المكان في قصة المارد والقمقم يؤدي وظيفة رمزية قوامها الإيماء والإيحاء.
على الرغم من الطابع الأسطوري الذي يلف هذه القصة، فإن المكان ينشد إلى الواقع ويرتبط به. وللتازي وعي بمسألة المكان في الإبداع القصصي، يقول في حوار معه بهذا الشأن: «عندما أتحدث عن علاقة الفضاء بالتجربة والمعيش واليومي، فالأمر، هنا يتعلق بخصوصية تستمد حضورها من التجربة المباشرة للكاتب، ومن حساسيته في تلقي الأماكن وقراءتها والانفعال بها، وامتلاكها على مستوى الذاكرة، وخرق معانيها الأصلية المحدودة»(39). وهذا حقا ما نلمسه في قصة التازي - موضوع تحليلنا - إذ تتجاوز فيه دلالة المكان المعنى الأصلي المباشر

إلى معان إيحائية رمزية تقوم على جدلية المفتوح والمغلق، سواء كان هذا المفتوح أم المغلق المكان ذاته أو دلالته الرمزية المتراوحة بين الظهور (المفتوح) والتخفي (المغلق).

**خامسا: الرؤية السردية: الراوي الحداثي**

من الصعب التأكيد أن التحديث قد شمل كل المكونات الفنية في الكتابة القصصية، فثمة دائما رسوبات من جمالية التقليد تنسرب في تضاعيف أعمال جمالية التحديث. وهذه المسألة غاية في التعقيد، تفرض على الباحث الإنصات للنبضات الفنية للنص، ذلك أن كل توسيع يستتبع جملة من المواقف النقدية، والتي تصف جمالية النص من حيث اشتغال المكونات الفنية.

إن نص التازي (القمقم والمارد)، يتوافر على حظ كبير من التحديث الذي يتجلى في طرائق اشتغال المكونات الفنية، فهذا الاشتغال ينم في جل تجلياته الانتماء إلى جمالية الرمزية – بما هي مظهر من مظاهر جمالية التحديث. ألا تشكل الكتابة، من ثمة، وعيا محملا بالرموز؟ ألا تعبر عن رؤية؟ فمن أين تنبثق هذه الرؤية؟ إنها تنبثق من أحد أنماط التبئير الثلاثة حيث «يختص مفهوم وجهة النظر بصيغة التلفظ. ويتعلق الأمر بطرح الأسئلة الآتية: «من يرى؟ ومن أية زاوية؟ هل من منظور علاقة مباشرة مع الواقع أم من منظور تباعد عنه؟"»(40). والجواب فيما يخص قصة التازي أن من يرى أو يروي الأحداث هو الراوي / الكاتب «لذلك يمكننا اعتبار الراوي مؤقتا قناعا للكاتب إلى حد ما، أو ذاتا ثانية للكاتب كما يقول بوث 41)«Booth). وفي بداية القصة ذاتها ما يشير إلى أننا إزاء راوٍ هو الكاتب المقنع نفسه: «يحكى أن ماردا خرج من القمقم، كما ذكر ذلك أناس رأوا ما رأوه، وعاشوه وحكوه، وجاء من دونه في بعض الكتب»(42). فالقصة بكاملها حكاية عن مارد خرج من القمقم كما روى ذلك أناس كانوا شهود عيان، وجاء الكاتب فدون عنهم هذه الحكاية. ويبقى السؤال قائما: "من يروي في القصة"(43). والجواب: «المؤلف، هذا هو الجواب البديهي، لكن الجواب الأكثر صعوبة هو كيف يروي؟ نحن هنا أمام متوالية احتمالية: راو يخبر بقصة، تقديم البطل بصورة الغائب. أو راو يروي قصته، الإيحاء بالحميمية والصدق عبر استخدام صيغة ضمير المتكلم "أنا"، أو راو يروي عن أشخاص عرفهم، أو راو يكتب انطلاقا من دفتر مذكرات وجده، أو الخ»(44). هذه التعددية في الرواة تجعلنا «أمام

> "إن نص التازي (القمقم والمارد)، يتوافر على حظ كبير من التحديث الذي يتجلى في طرائق اشتغال المكونات الفنية،"

مجموعة من احتمالات الراوي التي يمكن تلخيصها على الصورة التالية:
الراوي الظاهر: المنفصل عن أحداث ما يرويه، ولكن الذي يكشف نفسه باعتباره راوياً، دون أن يقوم بالضرورة بتحديد نفسه.
الراوي الخفي: الذي يستخدم صيغة ضمير الغائب.
في هذين الشكلين من الراوي، هناك سيطرة مفترضة للكاتب (...) الراوي المتطابق مع البطل: أي الراوي البطل، عبر اللجوء إلى أسلوب ضمير المتكلم (...)»(45). فأي نوع من هؤلاء الرواة هو راوي قصة التازي؟ إنه الراوي الخفي الذي يستخدم صيغة ضمير الغائب: «الراوي هنا منحاز إلى بطله: الشخص أو الرمز. منحاز في موقع له هويته. منه ينطق، ومنه يمارس اللعبة الفنية، أو باتجاهه يمارس هذه اللعبة، بانيا عالم قصة. الموقع هو أبدا إيديولوجي. لكن هيمنته تعني، في نظر الكثيرين، هيمنة هوية إيديولوجية معينة. (إن الهوية للإيديولوجي هي دخوله في الصراع، وهي مؤشر على السياسي). الكاتب معني طبعا بهذه الهوية، وإن نجح فنيا بتلبس لبوس الحيادية، وتوسل بـ«تقنية الخفاء»(46). ولكن ما يجدر التأكيد عليه أن الراوي في

**إن الراوي في هذه القصة، لا يروي من تلقاء ذاته، وإنما يروي بالارتكاز على ما خبره وسمعه عن أناس رأوا المارد وعايشوه وحكوا عنه**

قصة التازي هذه لا ينحاز إلى الرمز – المارد الأقنوم، وإنما ينحاز إلى الشخصيات الآدمية المغلوبة على أمرها، وكأنه بذلك يمارس لعبة التخفي والظهور في الوقت نفسه، فهو يتخفى وراء الشخصيات، لكنه يكشف عن وعي إيديولوجي قوامه مؤازرة الإنسان في محنته الوجودية.
إن الراوي في هذه القصة، لا يروي من تلقاء ذاته، وإنما يروي بالارتكاز على ما خبره وسمعه عن أناس رأوا المارد وعايشوه وحكوا عنه، فدون الراوي / الكاتب كل ذلك من أجل التعريف بهذا المارد المسيطر على الحياة.
تنعطف الرؤية السردية بهذه القصة إلى مصاف القصة الحداثية، وذلك أن الراوي وإن بدا ظاهريا أنه من نوع الراوي التقليدي – كما ألمعنا إلى ذلك في مستهل حديثنا عن الرؤية السردية – فإنه لا يتسم بجميع خصائص الرؤية السردية لجمالية التقليد. إنه راو غير عالم بكل شيء، بل هو ينقل عن الآخرين ما عاشوه وحكوه، وهذا النقل لا يقوم على الإسناد كما هو الحال في الحكي التقليدي القديم. ويمكن القول بإيجاز عن الرؤية السردية في قصة التازي (المارد والقمقم) إنها حداثية

تشف عن بعد رمزي ذي برنامج «تشكل بمجموعة من العناصر المرتبطة بالتذكر والمرئي والوصفي، وعلى الخصوص بمرجعية ثقافية وأسطورية معينتين..»(47).

**سادسا: البنية السردية، البنية الشذرية**

تقوم البنية السردية، في قصة التازي – المارد والقمقم- على الشذرية، وهي إحدى السمات الجمالية للقصة القصيرة المعاصرة(48). وهي بنية مركبة، لا تسلس القياد لأول وهلة، بل تحتاج إلى تعمق وتمعن شديدين «وليس هذا إلا لأن النص الجديد لم يعد يوحي بما يحمل بسهولة ويسر»(49). بل إن قصة التازي عالم مغلق على ذاته، يحتاج إلى من يسبر أغواره بالتفاعل المثمر. إن «جمالية العمل الأدبي والفني لا تتكشف في ظل مطلق منهجي، بحكم طبيعتها الدينامية، وهذا ما يجعلها تستدعي جهازا مفهوميا معقدا لرصد مسارات تشكلاتها، وترفض أي منهج أحادي يختزل سيرورتها المعقدة»(50). ويهمنا من كل هذا أن نلامس البنية السردية الشذرية في قصة التازي: إنها بنية موزعة على شذرات سردية مكتفية بذاتها، إذا ما نُظِرَ إليها، في بعدها السردي، باعتبارها متوالية سردية لا تترابط بضرورة ما، وهي مع ذلك تتسق في نظام متماسك، بحكم انسجامها وتكاملها.

إن أول ما يلفت انتباهنا، في البنية السردية - لهاته القصة القصيرة - أنها تتمرد على الشكل التقليدي الهرمي، الذي يبدأ بفرشة، فعقدة، فحل، وإنما نجد أحداثا محتشدة متشابهة في عمقها، بحكم تكرار نفس الحدث أو الفعل الذي يقوم به المارد ومعه الشخصيات الآدمية. مؤدى هذا الفعل هو الأمر بالتخريب والتدمير. وليس ثمة أزمة تنفرج في النهاية، بل إن نهاية القصة تنطوي على أزمة تحتاج إلى حل، تلك الأزمة المرتبطة بالخاتم الذي ينبغي إيجاده للتحكم في المارد والتخلص من شروره.

تقوم هاته القصة القصيرة، على شذرات، قوامها حركة الفعل بين المارد وشخصية من الشخوص الآدمية. وكل شذرات القصة مدارها إما الحديث عن المارد، وما يكون من شأنه في إصلاح الحياة الإنسانية، وإما قيام المارد - ومعه شخصية من الآدميين - بفعل تدميري، ينمي الحدث في اتجاه نهاية متوقعة... وتصل عدد الشذرات المكونة للقصة تسعا وعشرين شذرة. كل شذرة تومئ إلى لقطة من الحياة، وبإمكان القارئ

> **تقوم هاته القصة القصيرة، على شذرات، قوامها حركة الفعل بين المارد وشخصية من الشخوص الآدمية. وكل شذرات القصة مدارها إما الحديث عن المارد، وإما قيام المارد بفعل تدميري، ينمي الحدث**

ملء الفراغات والبياضات التي تثوي في ثنايا القصة، ليخرج برؤية فكرية شاملة متكاملة عن الحياة المعاصرة، وما تعج به من صراعات وأحداث.
ولقد تنبه النقاد إلى هذا الجديد الذي يميز الكتابة القصصية عند التازي، فهذا نجيب العوفي يجوس التحديث في أول مجموعة قصصية للتازي، وهي "أوصال الشجرة المقطوعة"(51) فيقول في شأن الظواهر التحديثية التي اشترعها التازي: «أولى هذه الظواهر، تتمثل في خرق العمود القصصي وكسر عروضه الكلاسيكي بوحداته الموبسانية المعروفة / البداية - العقدة - لحظة التنوير، والإجهاز من ثم على الحبكة القصصية التي تشد أوصال النص وتشكل لحمته وسداه، مما أفضى إلى بعثرة نظام الكتابة القصصية، وإنتاج نص سائل ومتحرر تارة، ونص مركب وبنيوي تارة ثانية..»(52).
وما قيل عن مجموعة (أوصال الشجرة المقطوعة) يقال عن مجموعة (شيء من رائحته)، ويصل التازي إلى الذروة في خرق البنية السردية التقليدية في مجموعته (شمس سوداء)(53). وما يهمنا نحن، في هذا المقال، هو قصة (المارد والقمقم) التي انزاح فيها التازي عن البنية السردية التقليدية الهرمية، خالقا بذلك عالما قصصيا شذريا، تتسق شذراته في لحمة فنية منسجمة.

> **قصة (المارد والقمقم) التي انزاح فيها التازي عن البنية السردية التقليدية الهرمية، خالقا بذلك عالما قصصيا شذريا، تتسق شذراته في لحمة فنية منسجمة.**

## خلاصات

نخلص، مما سبق في التحليل، إلى نتائج عامة تخص جمالية الرمزية عند التازي الذي «أراد أن يفجر قواعد القص وأصوله، بمثابة تعويض وبديل رمزي وجمالي عن تفجير قواعد الواقع الهشة، والإسمنتية في آن»(54). وهذه النتائج تخص جمالية الرمزية بشكل عام.
* **أولا**: الانزياح عن قواعد القص التقليدية بكل أشكالها ومكوناتها، ويلاحظ ذلك جليا في صوغ الحدث، وفي توصيف الشخصية التي لا تؤدي البطولة بقدر ما تشتغل باعتبارها آلية رمزية في بناء العالم القصصي.
* **ثانيا**: الاندفاع بالزمان إلى حدوده القصوى في التعبير عن رؤية فكرية جمالية قوامها كسر رتابة التسلسل المنطقي.
* **ثالثا**: جعل المكان ذريعة لتبليغ الموقف الإيديولوجي من الواقع في سمت جديد، ينبني على الجدلية والتصارع.
* **رابعا**: الإيهام في الرؤية السردية بالخضوع إلى القواعد في الآن الذي تتبلور فيه رؤية سردية جديدة، تتقنع وراء الكاتب لتصل إلى وعي

ممكن بما يجري في الواقع.

* خامسا: خلخلة البنية السردية التقليدية، والتركيز على الشذرات في البناء السردي للقصة، بما تفيده الشذرات من تشظ وبعثرة منسجمة العناصر.

إن محمدا عز الدين التازي يمثل جمالية الرمزية في القصة القصيرة العربية المعاصرة خير تمثيل منذ أول مجموعة قصصية له إلى أحدث هذه المجاميع...

**هوامش**

(1) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. بيروت، دار العودة ودار الثقافة، ط 1972/2، ص. 139-138.

(2) جبور عبد النور: المعجم الأدبي، بيروت، دار العلم للملايين، ط الثانية يناير 1984، ص. 124.

(3) د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص.3.

(4) وقد وردت هذه القصة ضمن مجموعة محمد عز الدين التازي القصصية الموسومة ب: «شيئ من رائحته»، الرباط، مكنشورات عكاظ، أكتوبر 1999، من ص. 47 إلى ص.55.

(5) د. أحمد الزعبي: التيارات المعاصرة في القصة القصيرة في مصر، أربد، الأردن، ط الأولى 1995م، ص.81.

(6) المرجع نفسه، ص.115.

(7) محمد عز الدين التازي، شيء من رائحته، مصدر سابق، ص.49.

(8) نفسه، ص. 49.

(9) نفسه، ص. 52.

(10) نفسه، ص. 52.

(11) نفسه، ص. 52.

(12) نفسه، ص.53-25.

(13) نفسه، ص.54.

(14) نفسه، ص.55.

(15) نفسه، ص.55.

(16) مجموعة من المؤلفين: الكتابة والتخييل في أعمال محمد عز الدين التازي، طنجة، مطبعة ألطوبريس، ط الأولى، نوفمبر 1999، ص.66. (يتضمن هذا الكتاب إعمال اليوم الدراسي الذي نظمه نادي الكتاب لكلية

الآداب بتطوان يوم 11 مارس 1999.

(17) د. طه وادي: دراسات في نقد الرواية، القاهرة، دار المعارف، ط 1994/3، ص.25.

(18) هانز – جيورج جادامر: تجلي الجميل، ترجمة سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997، ص. 166.

(19) نفسه، ص.299.

(20) Préface de Gaston Bachelard au livre de Paul Diel: le symbolisme dans la mythologie grecque. Paris.Ed. Payot 1966, p:6.

(21) جادامر، المصدر السابق، ص. 285.

(22) محمد عز الدين التازي، شيء من رائحته، مصدر سابق، ص.49.

(23) محمد عز الدين التازي، الكاتب الخفي والكتابة المقنعة، طنجة، كتاب الشهر رقم 72، سلسلة شراع، 1 يونيو 2000، ص. 14.

G. Bachelard, in préface, le symbolisme dans la mythologie grecque. Op cité, P.7. (24)

(25) د. عبد الرحمن بدوي: الزمن عند مارتن هيدجر، الكويت مجلة عالم الفكر، المجلد 8، العدد 2، يوليو – أغسطس – سبتمبر 1977، ص. 187.

(26) نفسه، ص. 189.

(27) بول ريكور: نظرية التأويل – الخطاب وفائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمي، الدار البيضاء، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط الأولى 2003، ص. 96.

(28) نفسه، ص. 96.

(29) محمد عز الدين التازي، شيء من رائحته (قصة المارد والقمقم) م.م، ص. 49.

(30) بول ريكور، نظرية التأويل، مرجع سابق، ص. 99.

(31) محمد عز الدين التازي، شيء من رائحته، م.س، ص. 51.

(32) نفسه، ص. 55.

(33) عن: Jean Pierre Aubrit/ le Conte et la nouvelle, Arme colin, 1977, P.158.

(34) بول ريكور، نظرية التأويل، مرجع سابق، ص. 106.

(35) محمد عز الدين التازي، شيء من رائحته، م.س، ص. 49.

(36) نفسه، ص. 50.

(37) إدمون ولسون: قلعة اكسل، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ب بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،

ط الثالث 1982، ص. 23.

(38) عبد الرحيم العلام، الافتتان بالمكان عند محمد عز الدين التازي، قراءة في المجموعة القصصية «منزل اليمام»: ضمن كتاب جماعي: الكتابة والتخييل في أعمال محمد عز الدين التازي، م.س، ص. 17.

(39) محمد عز الدين التازي في حوار معه، أنجزه عبد اللطيف البازي، جريدة أنوال العدد 1856، 31 أكتوبر 1995، ص. 7، نقلا عن عبد الرحيم العلام، المرجع السابق، ص. 19.

(40) بيرنار فاليط، النص الروائي – مناهج وتقنيات، ترجمة د. رشيد بنحدو، طنجة، منشورات سل

(41) سعيد يقطين، القراءة والتجربة، الدار البيضاء، دار الثقافة، ط الأولى 1985، ص. 77-76.

(42) محمد عز الدين التازي، شيء من رائحته، ص. 49.

(43) وقائع ندوة مكناس، دراسات في القصة القصيرة: مقالة إلياس خوري: «ملاحظات حول الكتابة القصصية: اللغة – الراوي – الكاتب» بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ط. الأولى.

(44) نفسه، ص. 60.

(45) نفسه، ص. 60.

(46) يمني العيد، الراوي، الموقع والشكل، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية.

(47) أحمد المديني، الكتابة السردية في الأدب المغربي الحديث – التكوين والرؤية، الرباط، مطبعة المعارف الجديدة، ط الأولى أكتوبر 2000، ص. 240.

(Voie: Daniel Grojnowski: lire la nouvelle، Paris Dunod، 1993، P.38-39. (48

(49) سليمان الشطي، المز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دون طبعة، 2004، ص. 395.

(50) د. محمد بوعزة إستراتيجية الترجمة في «جمالية التلقي» لرشيد بنحدو، الرباط، العلم الثقافي، السنة 35، السبت 6 نونبر 2004م، ص.11.

(51) محمد عز الدين التازي، أوصال الشجرة المقطوعة، الدار البيضاء، دار النشر المغربية / د.ط، د.ت.

(52) نجيب العوفي، «أوصال الشجر المقطوعة» وتحديث الكتابة القصصية، ضمن كتاب ندوة «الكتابة والتخييل في أعمال محمد عز الدين التازي» م سابق، ص.12.

(53) محمد عز الدين التازي، شمس سوداء، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط الأولى، 2000.

(54) نجيب العوفي، المرجع السابق، ص.14.

# أبعاد دلالية في رواية "أبنية الفراغ" لمحمد عز الدين التازي



أحمد زنيبر

تحظى أعمال الكاتب والأديب المغربي محمد عز الدين التازي بمكانة مرموقة في الساحة الثقافية، المغربية والعربية، من حيث التداول والقراءة والمتابعة النقدية، وذلك بالنظر لما تطرحه هذه الأعمال، الإبداعية منها خاصة، رواية وقصة، من قضايا فكرية واجتماعية من جهة، ومن أسئلة وإشكالات فنية وجمالية من جهة ثانية.

فبعد سلسلة من الإصدارات الروائية جاوزت الخمس عشرة رواية منها: "أبراج المدينة" و"رحيل البحر" و"المباءة" وأيام الرماد" و"أيها الرائي" ومهاوي الحلم" ومغارات" و"ضحكة زرقاء" و"كائنات محتملة" و"الخفافيش" و"زهرة الآس" وبطن الحوت".. وغيرها، يطالعنا الكاتب بعمل إبداعي جديد تحت عنوان: "أبنية الفراغ"، ليؤكد، بصورة أو بأخرى، حضوره المتألق في مجال الكتابة الروائية ويدفع بالقارئ المتلقي إلى إعمال المزيد من الفكر والتأمل في جديده، لغة وتخييلا وحكاية. فماذا عن هذه الرواية؟ وماذا عن أبعادها الدلالية في سياق مقترحها السردي؟ وبالتالي، ما القيمة الأدبية التي تحمل في طياتها، كمنزع جديد في تجربة الكاتب الروائية؟..

> "تحظى أعمال الكاتب والأديب المغربي محمد عز الدين التازي بمكانة مرموقة في الساحة الثقافية، المغربية والعربية، من حيث التداول والقراءة والمتابعة النقدية،"

لاشك أن أول ما يلفت الانتباه قبل ملامسة الفضاء الداخلي للرواية، شخوصا وأحداثا، هو العنوان الذي اختاره الكاتب لمنجزه الإبداعي: "أبنية الفراغ". وهو عنوان دال ومثير يتألف من كلمتين: مضاف (أبنية) جمع قلة للفظ بناء أو بناية، ومضاف إليه (الفراغ) وهي كلمة تحيل مباشرة إلى البياض والخواء. ومن ثمة، تتناسل الأسئلة من

قبيل: ما هي ملامح الفراغ؟ كيف يتحول الفراغ إلى فكرة؟ ثم كيف يبنى الفراغ؟ وهل للفراغ معنى غير الفقدان؟ ومن يبكي الفراغ أو يملأه إذا صار طللا أو خرابا؟ وبالتالي، هل تبنى الأفكار والذوات مثلما تبنى المباني والمحلات؟..

أسئلة وأخرى تشكل لحظات كبرى داخل الرواية، في توظيفها لفكرة الفراغ، من جهة، وفي بحثها عن حقيقة الذات الإنسانية وفي رصدها لطبيعة العلاقة بينها وبين الوقائع والأحداث، من جهة ثانية.

تمتد الرواية المذكورة عبر مساحة ورقية تجاوز المائتي صفحة من الحجم المتوسط. وتشمل عشرة فصول تحمل أسماء أعلام بشرية هي على التوالي: علي المكاوي، بديعة الزواوي، إدريس الغازي، سعاد الدردوري، سليمة بوشارب، مريم حنتات، فارس عنتر، رشيدة عنتر، إبراهيم المكحول ثم علي المكاوي، مرة أخرى.

هكذا بتأمل عناوين الفصول، التي تفاوتت بتفاوت أسمائها، سنا وجنسا وهوية ووظيفة، واختلفت باختلاف محكياتها، بناء ومحتوى، نفترض أن الرواية توحي بالكتابة السيرية، بمفهومها العام، حيث النهل من الذاتي والجمعي ومن المسموع والمرئي ومن غير ذلك. ففي كل فصل من فصول هذه الرواية، يعلن الكاتب عن صوت سردي يجعل منه (بطل الفصل المقترح، وبالتالي يسند إليه، كشخصية روائية، ضمير المتكلم حتى يعبر بنفسه عن تجربته الذاتية في الحياة ويحدد علاقته بمحيطه الاجتماعي؛ فيما هو (أي الكاتب) يدبر أمر فعل الكتابة.

فكيف ألم الكاتب بانفعالات أبطاله؟ وكيف تم له رصد تحولاتهم الوجدانية والوجودية انطلاقا من علاقاتهم بالأنا من ناحية، وباتصالهم وتواصلهم بالغير من ناحية ثانية؟

تأخذنا الرواية عبر فصولها المقترحة، صوب رحلة وجودية أبطالها نماذج بشرية تتقاطع في ما بينها هوية وموضوعا وتجربة، كما يؤثث فضاءها التخييلي توالد أحداثها وتعاقب مشاهدها بين ماض وحاضر ومستقبل. فخلال كل فصل، على حدة، نتعرف إلى شخصية، رجالية تارة ونسائية تارة أخرى، تقدم نفسها كصوت سردي مستقل بذاته، داخل فضاء مكاني محدد له خصوصياته وتجلياته، الواقعية منها والرمزية. ولعل أول صوت سردي افتتحت به الرواية حكاياتها، كان صوت علي المكاوي وهو داخل مقصورة القطار في رحلة سفر من مدينة الدار البيضاء

> **تأخذنا الرواية عبر فصولها المقترحة، صوب رحلة وجودية أبطالها نماذج بشرية تتقاطع في ما بينها هوية وموضوعا وتجربة،**

إلى مدينة طنجة. وخلال تلك الرحلة تنشط الذاكرة ليستعيد صاحبها أحداثا مرت ووقائع حصلت. يقول السارد: "أنا وحيد في مقصورة القطار. أجلس بجوار النافذة. نظري يسرح في الخارج. أتأمل مناظر الحقول المترامية والسماء التي لا تحدها حدود. أستعيد ما وقع في الملهى الليلي (كوبا كابانا) التابع لأحد الفنادق الكبرى التي تقع على (كورنيش عين الذئاب)، والراسخ فوق لسان صخري يمتد داخل البحر" (ص7).. وتبعا لذلك، يواصل السارد التعريف بشخصه ومهنته وتطلعاته، كما يستحضر علاقاته وشخصياته وسائر توتراته. فمهنته كصحافي جعلت منه شخصية قريبة من أناس كثيرين "جاؤوا إلى جريدة التعاقب ليتحدثوا عن أنفسهم، وليعروا ذواتهم بكل شفافية" (ص36) شريطة أن ينشر حالاتهم على القراء. وهي حالات اجتماعية كثيرة أثارت القلق والسؤال مثلما أثارت الشفقة واستدعت التأمل والتدخل السريع. حالات اجتماعية يستحضرها السارد، وهو يستمع لأشرطته الصوتية (40-37). تلك الأشرطة التي تختزل سيرة المدينة وسيرة الشخصيات، في أدق التفاصيل والجزئيات. يقول: "في الجريدة

> وفي خضم حالات التذكر والاسترجاع تلك، يعرض السارد لأهم حدث شكل تحولا جذريا في مسار حياته المهنية،

نستقبل عدة حالات من هذا النوع. أناس يأتون إلى مقر الجريدة لبث شكاو من ورائها فضائح من ورائها فضائح عائلية وتعرية للذات.../ ميم نون. فتاة في السابعة عشرة قالت اسمي حنان. أعمل خادمة في أحد البيوت، وصاحب البيت يستغل وجود زوجته في الخارج فيأتي إلي وأنا في المطبخ أو في غرفة النوم أقوم بالأشغال ليصب على جسدي من قارورة عطر هي لزوجته ثم يحاصرني بذراعيه. أهرب منه من غرفة لأخرى وهو يلاحقني. أنا أحب شابا من أولاد الحومة، وأخشى أن يتخلى عني بعد أن افتض بكارتي." (ص38–37).

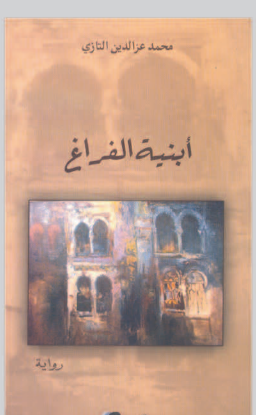
وفي خضم حالات التذكر والاسترجاع تلك، يعرض السارد لأهم حدث شكل تحولا جذريا في مسار حياته المهنية، يتعلق الأمر بتعرفه على شخصية عبد الرحمان المسكوف، الذي طلب منه مصاحبته، كصحافي إلى ملهى كوبا كابانا ليطلعه عن كثب على ما يجري داخل هذا الفضاء الليلي من سلوكيات وانحرافات وصفقات مشبوهة، وليعرفه أيضا على ابنته ميلودة، التي غرر بها ذات يوم فصارت بائعة هوى ضربت بكل القيم والمبادئ بما في ذلك تنكرها

للوالد؛ غير أن السارد يفاجأ بالرجل وهو يهم بإحراق الملهى بمن فيه بدءا بابنته ميلودة. يقول السارد: "فجأة نهض واتجه نحوها. بخفة أخرج من جيبه القارورة ودلق ما فيها من بنزين عليها ثم أشعل النار. اندلعت الحرائق بسرعة كبيرة في المرقص. بحثت عن مخرج للفرار. وجدت أناسا كثيرين يتزاحمون على الخروج. رأيت صبايا محروقات الوجوه والأجساد والشعور، ورأيت أناسا هلعين وحركات رعناء ودموعا على الخدود وحالات إغماء. رغم الهلع فقد التقطت بعض الصور للقيامة التي قامت في الملهى." (ص20).

حينها شعر السارد علي المكاوي بالضياع والحيرة، فقد صار في لحظة، شاهد عيان على ما حدث صوتا وصورة؛ بل وعارفا بالفاعل، لكنه لا يستطيع الإدلاء بالشهادة بتحذير من مدير الجريدة، فقد طلب منه، هذا الأخير، مغادرة البيضاء إلى طنجة والاكتفاء بإنجاز تقرير حول ما حصل وإنكار وجوده بالمكان ساعة وقوع الحريق.

وبذكر حدث الحريق، تعرض الرواية، في فصل لاحق، حدثا مشابها تعرضت له شخصية أخرى هي رشيدة عنتر، حين فوجئت بخبر الحريق الذي اندلع بمحلها التجاري (محل القفطان الذهبي). تقول الساردة: "خرجت من الشقة بلباس النوم وركبت السيارة وأنا هلعة حتى وصلت إلى المحل. دخان كثيف يتسرب من الداخل. رجال الإطفاء دخلوا وخراطيم المياه في أيديهم. وضعت يدي على رأسي. تهاويت على الأرض، ولا أدري كيف حملوني بالسيارة إلى البيت. عندما عاد إلي الوعي وجدت نفسي مشلولة اليدين." (191-190). هذا المحل التجاري الذي ما كان ليوجد لولا مساعدة عباد الطوسي صديق زوجها فارس عنتر، فهو صاحب الفكرة وهو من ساهم برأس المال. شخصية اغتنت في وقت قصير جدا وفي ظروف مشبوهة غامضة؛ ومن ثمة، كان لها حضور قوي في تشكيل أبعاد الحكاية. وحين عاد عباد الطوسي، بعد غياب دام عامين، طالب بنصيبه من الأرباح، غير أن رشيدة تنكرت له وأبت محاسبته. فكان الانتقام أن اعتقل زوجها في قضية وأحرق محلها. غلبتها الصدمة وتدمرت حياتها. وهي لحظة، من بين لحظات كثيرة في الرواية، أبانت، بشكل فني مليء بالرموز والتأويلات، عن قلق الأوضاع الاجتماعية وعمق الصراع بين العلاقات الإنسانية، في اتصالها

"وبذكر حدث الحريق، تعرض الرواية، في فصل لاحق، حدثا مشابها تعرضت له شخصية أخرى هي رشيدة عنتر، حين فوجئت بخبر الحريق الذي اندلع بمحلها التجاري"



أو انفصالها عن فكرة الفراغ، التي قاربها الكاتب روائيا.

حدثان إذن، متباعدان في الزمان وفي المكان، غير أن دافعهما كان واحدا تجلى في رد الاعتبار وفعل الانتقام من الحياة ومن البشر. يقول السارد: "تعجب وقال: حريق في الدار البيضاء وآخر في طنجة. قلت: هي حرائق هذا الوطن. قال: حرائق يشعلها رجال سياسة انتهازيون، وتجار مخدرات، ومتاجرون بالبنات الصغيرات، وإرهابيون يفجرون أنفسهم بأحزمة ناسفة، من أجل لا شيء، أو من أجل كل شيء" (ص217). هكذا، تصبح المدينة/ المكان حديثا بضمائر متكلمين عنها وعن أنفسهم وتجاربهم. تصبح المدينة بتعبير الكاتب نفسه، ذات حوار، ليس فقط خرائط للمكان وإنما "رؤية للرائي".

وفي سياق استكمال بناء المعنى، دائما، يحضر صوت المرأة، بشكل قوي، من خلال تجارب نسائية أخرى (بديعة الزواوي، سعاد الدردوري، سليمة بوشارب ومريم حنتات) تلتقي جميعهن في مظاهر الغربة والوحدة والضياع، ومن أجل ذلك، منحهن الكاتب فرصة الحديث عن تجربتهن الأليمة في علاقتهن بالجسد، تارة، وبالآخر، زوجا كان أم صاحبا أم ولي نعمة، تارة أخرى. تقول إحداهن: "أنا أداري اليوم بالغد. أكذب على نفسي. كل ليلة يدعوني إدريس إلى الحانات والمطاعم والمراقص. أشرب وأتعشى وألتقي بمعارفه وأصدقائه فأتحدث وأملأ فراغ حياتي. بدون إدريس لا أتصور شيئا آخر يمكن أن أفعله بحياتي. حياتي ذهبت مع الريح." (ص134). وتقول أخرى في مقام آخر: "أنا أعاني من مرحلة صعبة تمر بها المرأة، وتحتاج إلى صبر زوجها، ولكن أنا متزوجة من علي ولا زوج لي. هو لا يشعر بحالي." (ص49).

تبعا لذلك، تضعنا الرواية أمام حالات نفسية مختلفة، بطلاتها نساء تناوبن على منصة الحكي لتقلن الحياة وترسمن واقعهن المأساوي قهرا وعنفا وانكسارا، سواء في علاقتهن بالرجل أم بالمرأة ذاتها، حيث الحب والكراهية والمكر والدهاء والخديعة، وما سوى ذلك من طبائعهن وكيدهن.

**تضعنا الرواية أمام حالات نفسية مختلفة، بطلاتها نساء تناوبن على منصة الحكي لتقلن الحياة وترسمن واقعهن المأساوي قهرا وعنفا وانكسارا، سواء في علاقتهن بالرجل أم بالمرأة ذاتها،**

ومثلما حضر صوت المرأة يحضر صوت الرجل أيضا، مع نماذج أخرى ذات صلات قريبة أو بعيدة بالأصوات النسائية السابقة. فعلي المكاوي وإدريس الغازي وفارس عنتر وإبراهيم المحكول شخصيات تهاوت أحلامها وبارت مواقفها وتباينت مصائرها. قاومت الحياة في تناقضاتها المختلفة ما استطاعت

إلى ذلك سبيلا، إلا أن سلطة الواقع كانت أقوى منها ومن أية مقاومة. فرغم ما عرف عن إدريس الغازي، المحامي والفنان مثلا، من مكر وانتهازية وثراء ومهارة مهنية لم يسلم، بدوره، من وجع الحيرة وقسوة الزمن، وقلق الوجود، فكانت الهزيمة النكراء والشعور بالعجز وتصدع الذات. يقول السارد: "لكني حائر. قلق جدا. على وشك الانفجار. فأنا أحيا بين امرأتين، واحدة هي زوجتي سعاد الدردوري، التي سوف تتعرفون عليها فيما بعد، والثانية هي سليمة بوشارب، التي عشت معها العلاقة لأكثر من عشر سنوات. سليمة سكنت بعض أوجاعي في وقت من الأوقات، لكنها صدعت ذاتي." (ص71). إنها شخصيات سعت كلها نحو التحرر الذاتي ودفع الضرر، فصارت بذلك رمزا من رموز التنوع والاختلاف والتعدد في الأصوات. ومن ثمة، تبدت ملامح الفراغ، كفكرة داخل الرواية، من خلال بحث الشخصيات عن ملئه وسد ثغراته، كل حسب طبيعته وانشغالاته.

هكذا تقدم الرواية نفسها ليس بوصفها رواية مشاعر فحسب؛ وإنما رواية أحداث وفضاءات وشخصيات تضج بالحركة، تقول الحياة من خلال شخوصها وتقدم موقفا من خلال مساراتها وتجعل من الفضاء (الدار البيضاء، تارة وطنجة، تارة أخرى) مكانا رمزيا لتمرير متخيل الذات في وعيها وصراعها مع ذوات أخر. يقول السارد: "ثم قال لي: اسمع يا صديقي علي. نحن في السيرك نبني الفراغ. سألته: وكيف تبنونه؟ قال الفراغ هو الفراغ. الفراغ هو العالم. العالم يعيش حروبا ومجاعات ونحن في السيرك نوهم الناس أننا نبني الفراغ. نعطيهم لحظات من المتعة والنسيان. كان القطار يقترب من الوصول إلى طنجة، وقد تجاوز قبل قليل (محطة أصيلة) وأنا أفكر في معنى بناء الفراغ. درس علمني إياه مصطفى صديقي القزم." (ص212).

**هكذا تقدم الرواية نفسها ليس بوصفها رواية مشاعر فحسب؛ وإنما رواية أحداث وفضاءات وشخصيات تضج بالحركة، تقول الحياة من خلال شخوصها وتقدم موقفا من خلال مساراتها**

ولكي يسدل الكاتب الستار على محكي الرواية ويستكمل بناءها الفني، فقد حط رحاله عند ذات الشخصية الروائية التي ابتدأ بها الرواية. وهي شخصية علي المكاوي، الذي خرج من الدار البيضاء في اتجاه طنجة لكنه عاد أدراجه من حيث أتى، بعدما اقتنع أن لا جدوى من البقاء في طنجة المدينة، وأنه ذاهب مع الريح. يقول السارد: "الآن وقد انتصف الليل في (حانة التجار)، وأخذتم نصفه، فلتتركوا لي نصفه

الباقي." (ص224). فخلال هذا السفر، ذهابا وإيابا، اشتغلت الذاكرة واستحضرت وجوها وأصواتا وأماكن وطقوسا متفاوتة الرؤى والدلالات، وهو ما شكل في العمق رؤية الكاتب في بناء الحكاية، حتى غدت فصول الرواية كأنها فصل واحد.

وبهذا المعنى أو ذاك، شكلت كل شخوص الرواية، رجالا ونساء، قوى فاعلة تضاربت أسرارها وحكاياتها وتباينت أبعادها وصراعاتها، بالإضافة إلى القوى الفاعلة الأخرى المجردة كالحب والخيانة والصداقة والدعارة والفساد والمخدرات والدين والسياسة والأدب وغيرها، مما كشفت عنه شخصيات الرواية كل باسمه وصفته، وفي أسيقة متباعدة ومتقاربة أحيانا.

لقد نجحت الرواية وهي تعرض لنماذج بشرية متفاوتة الأعمار والرؤى في تقديم صورة عن الواقع المجتمعي القلق، في تبدلاته وتحولاته وفي صراعاته وانكساراته، دون أن تغفل علاقة هذه النماذج بالمكان كفضاء استراتيجي يستضمر الوقائع ويعرض الأحداث، في تناميها واندماجها. مكان يشي بالأهمية والالتباس وتعدد الوجوه. يقول السارد:

"ما الذي رأيته من طنجة؟
طنجة إبريق مهشم
ساحة قديمة للكوريدا
لهب
نار
أو ذهب
معنى شرقي أو غربي
فراسة
نهوض رماد من رماد الوقت
سيف أموي مفلول
نهوض للأساطير
طنجة لا تفتح أبوابها للعابرين
تنسج الأقاويل
تنسج الريح
وها أنا أذهب مع الريح." (ص223-222).

تبقى رواية "أبنية الفراغ" للكاتب محمد عز الدين التازي رواية ذوات فردية وجماعية تعاني قلق الوجود وقلق التحول الذي يشهده المجتمع بشكل مباغث ودون سابق إنذار، أحيانا. وهو ما يجعل الذات الكاتبة دائمة التوتر والاضطراب، لغة وتخييلا، تنتقد واقعا مريضا وهو يتجه بالإنسان نحو الموت والمحنة والضياع والفراغ. فراغ الروح وفراغ المكان.

إن الكاتب في هذه الرواية، يعي تمام الوعي أن فعل الكتابة مدخل أساس لنقد الذات والمجتمع اعتقادا وسلوكا وممارسة. وأن فعل الكتابة أيضا، مساحة ضرورية للحرية حين تسمح بتعدد الأصوات والمواقف واللغات؛ بل حين تستطيع إنشاء العالم وبناءه من فراغ.

**هامش**

* محمد عز الدين التازي، أبنية الفراغ، منشورات سليكي إخوان، طنجة، 2009.

# الثقافة المتلفزة ورهان الفرجة والتنافسية*

محمد طروس



"شاعر غير جماهيري.. شاعر كبير بجمهور صغير؟" سؤال وجهه ياسين عدنان صاحب برنامج مشارف إلى الشاعر أدونيس في حلقة من هذا البرنامج الأسبوعي الذي تقدمه القناة المغربية (الأولى). سؤال بسيط في صياغته، جريء في طرحه، يمكن أن يُعمَّم ليُطرح على الممارسة الثقافية العربية برمتها، وعلى الثقافة بشكل عام. هل تتخذ هذه الممارسة نفس الموقف الذي اتخذه أدونيس من هذا السؤال، إذ يرفض كل مدٍّ جماهيري يُنزله من عليائه؟ وأقصد بالثقافة المنتوج المجسد في أشكال تعبيرية اتضحت معالمها، وارتسمت حدودها، واكتست تشكلها النهائي (الكتاب، المسرح، التشكيل، المعمار..).كيف يمكن للمنتوج الثقافي المتشكل سلفاً أن يركب أمواج المغامرة الجماهيرية، أن يتخلى عن

> "شاعر غير جماهيري. . شاعر كبير بجمهور صغير؟" سؤال وجهه ياسين عدنان صاحب برنامج مشارف إلى الشاعر أدونيس في حلقة من هذا البرنامج الأسبوعي

قدسيته ونخبويته وبرودته، ليصبح مادة فرجوية، تحقق المتعة، دون أن تتخلى عن جديتها وجماليتها؟ وهل يمكنها ذلك حين تواجه مارداً كاسحاً كالتلفزيون، هذا الكائن الجماهيري بامتياز، القادر على امتصاص كل الأشكال، وإكسابها خصائصه وطبيعته، وجعلها أكثر تداولاً، وملكا للجميع، وإلا فإنه يلفظها إن استعصت على التمثل والتشكل من جديد، أو لم تمكنه من تحقيق نسبة مشاهدة عالية؟

لست بصدد التنظير لهذه الظاهرة، بل أكتفي بالإحالة على كرة القدم المتلفزة، حيث نكون أمام فرجة لا علاقة لها بما يجري في رقعة الملعب. فرجة ذات كتابة دقيقة، ولغة خاصة، حيث تتعدد زوايا النظر، ليتمكن المشاهد من التموقع في كل مكان، يلم بكل صغيرة وكبيرة، ويتماهى

* قراءة في البرنامج الثقافي الأسبوعي مشارف، الذي تبثه القناة التلفزية الأولى بالرباط. إعداد وتقديم ياسين عدنان.

مع الإيقاع المتنامي، ويصل إلى أقصى درجات المتعة. بل أكثر من هذا يكتسب، مع تكرار المشاهدة، عادات جديدة للإدراك والتلقّي تجعله يُصاب بالأحباط والفتور إذا شاهد مباشرة في الملعب مباراة غير متلفزة.

هل تستطيع الثقافة الوصول إلى هذه الدرجة من التماهي مع الوسيط التلفزي؟ وأنا هنا أتحدث عن اللغة التلفزية المعيارية، التي لا تتحقق بنفس القوة والفعالية في التلفزة المغربية، والتلفزيونات العربية على وجه العموم. فهذه الأخيرة لم تستطع إلى حد الآن أن تنتج جنسا تلفزيونياً محضاً – مادة وإخراجا وطبيعة- من النوع الذي لا نجده إلا في التلفزيون، ولا يتحقق إطلاقا خارج فضاءاته وشاشته. بل ما زالت قنواتنا حتى الآن بعيدة عن تجاوز الدور التقليدي للتلفزيون، دور الوسيط البسيط الناقل لمنتوجات وأشكال غير تلفزيونية، إلا في حالات نادرة. مما يعطي الأشكال الأخرى، ومنها الثقافة، وضعية متميزة، ويقوي حظوظها في الحفاظ على خصائصها، وعدم الانصهار في منتوج تلفزيوني، ما زال يتلمس طريقه.

لرصد درجة التفاعل بين الثقافة والتلفزيون، ومدى قدرة قنوات على تحقيق ثقافة مُتَلفزة، اخترت كموضوع للدراسة برنامج "مشارف" الذي تنتجه القناة المغربية (الأولى) التابعة للشركة الوطنية للإذاعة والتلفزة، ويعده ويقدمه الشاعر ياسين عدنان، ويخرجه أحمد النجم. وستكون دراستي تحليلية، تفكك البرنامج إلى مكوناته الأساسية الثابتة، وتصف كيفية تبنيُنِه، ثم تعيد بناءه لرصد عناصر الفرجة فيه.

**1ـ جينيريك البداية**

ينطلق البرنامج بجينيريك يمتد 31ثانية، يتشكل سمعياً من عزف على القيثارة مصحوب بإيقاع سريع، يعطي انطباعا أوليا بالحركية، ("فلامينكو" كإمكانية للانفتاح على ثقافات أخرى). ويتشكل بصريا من تموجات غرافيكية، في حركة متنوعة للحروف المُشكلة لاسم البرنامج "مشارف" بمثابة خلفية للمعطيات الأساسية (المنتج، المعد والمقدم، المخرج)، وتستخدم هذه التموجات باعتبارها هوية بصرية للبرنامج في تقديم اللقطات المُدمَجة لمؤلفات الضيوف. وتجلو هذه التشكلات الضوئية البؤرة الدلالية لعنوان البرنامج "مشارف"

**هل تستطيع الثقافة الوصول إلى هذه الدرجة من التماهي مع الوسيط التلفزي؟ وأنا هنا أتحدث عن اللغة التلفزية المعيارية ، التي لا تتحقق بنفس القوة والفعالية في التلفزة المغربية ،**

وتصوره لمفهوم الثقافة، إذ تجعل المشاهد في موقع متميز، يشرف من خلاله على فضاءات متنوعة. كما تمنح البرنامج الحرية في تنويع المجالات (رواية، قصة، شعر، نقد، فلسفة، علوم إنسانية، سينما، مسرح، موسيقى، تشكيل.. الخ) والقدرة على تجاوز الحدود المحلية نحو آفاق ثقافية وجغرافية أوسع (إلى جانب المغاربة، حاور البرنامج ضيوفاً من مصر والجزائر وفلسطين والعراق والسعودية وأمريكا.. الخ). وطبعاً، فالإعداد ينطلق في الغالب من ثنايا أحد الكتب الأساسية لضيف الحلقة أو مجموع كتبه، وبذلك يعتبر الكتاب مكوناً أساسياً في هذا البرنامج.

**2 ـ المقدمة (3 دقائق):**

نمر عبر تقنية القطع الحاد من جينيريك البداية إلى لقطة مقربة لمنشط البرنامج، في علاقة بصرية مباشرة مع المشاهد، متفرعة كالتالي:

– تنطلق المقدمة من عبارة مسكوكة، "أعزائي المشاهدين"، تنساب مع ابتسامة رقيقة، يدعمها مظهر المنشط الأنيق الباحث عن الألفة (يظهر المنشط غالباً بدون ربطة عنق). تؤسس هذه العبارة لعلاقة حميمية مع المشاهد، ترحب به، تطمئنه وتغريه بالمتابعة.

**نمر عبر تقنية القطع الحاد من جينيريك البداية إلى لقطة مقربة لمنشط البرنامج، في علاقة بصرية مباشرة مع المشاهد،**

– ينطلق المنشط، بنفس التأطير، في رسم الخريطة العامة لإشكالية الحلقة، وتتشكل هذه المحطة، في الغالب، من أسئلة تكاد بدورها تكون مسكوكة في صياغتها، تحاول الإحاطة بجوانب الموضوع (هل يمكن..؟ ما موقع..؟ ثم ماذا عن..؟ ما مدى..؟ إلى أي حد..؟). في هذه المحطة، يرتفع حماس المنشط وإيقاع إلقائه، وتشتغل عيناه ويداه وحركة رأسه، والتي تتغير بتغير زاوية السؤال. تعكس الأسئلة إشكالية الحلقة، ومدى معرفة المعد بموضوعه، وتحوله من منشط عاد يهيئ الجو للضيف ويستدرجه إلى التفكير وإبداء الرأي، إلى مُحاورٍ يرسم الدروب التي سيسلكها الحوار. كما أنها تتخذ في الآن نفسه صبغة بيداغوجية وتوجيهية، تحصر مجال التدخل وأفق الانتظار، وتقترح خطاطة عامة للنقاش والتصميم الذي سيتدرج وفقه، وتحدّد عناصره، كما تؤسس، مع المشاهد، عقداً واضحاً للتلقي.

– تنتهي المقدمة بتقديم ضيف الحلقة، بطريقة مسكوكة أيضا، مع انزياحات نادرة. ويركز هذا التقديم في الغالب على علاقة الضيف بالإشكالية المطروحة، ليبرز مكانته ومؤلفاته ووضعه الاعتباري، وينتهي إلى الترحيب به. يُصاحَب

هذا التقديم عادةً بحركة للكاميرا في لقطة أمريكية، تجمع المعد بالضيف، ثم تركز في لقطة مكبرة على وجه الضيف وهو يرد التحية، لتعود من جديد إلى المقدم في لقطة مقربة. وينطلق الحوار.

**3 ـ المحطة الحوارية:**

وهي جذع البرنامج. قد تصل إلى 20 دقيقة، ويمكن وصفها من عدة زوايا:

– هي محطة للتفاعل بين المحاور والضيف، في مواجهة تؤطرها تقنية التناظر الحقلي، بالتركيز على المتحاورين في علاقة مباشرة، في حين يتحول فيها المشاهد إلى مجرد متفرج، يتحقق موقعه تارة خلف تأطير كلي ثابت، أو حركة بانورامية تقدمان نفس المعطيات: (المحاور، الضيف، بينهما طاولة متساوية الأضلاع، ليس فوقها أي عنصر تشويش، باستثناء بعض الكتب التي ستوظف لاحقا، وفي الخلف مكتبة افتراضية، تنسجم مع اختيار الكتاب بمثابة منطلق أساس). إلى جانب هذا يُوَظف هذان النوعان من التأطير، لعرض مؤلفات الضيوف، أو كتابة أسمائهم، أو تقديم بعض العناوين الأساسية. يتضح أيضا أن التأطير ـ في البرنامج ككل ـ لا يتجاوز العلاقة الثنائية (منشط / مشاهد)، (محاور / ضيف). في هذه العلاقة يظل المنشط محوريا في كلتا الحالتين، بينما يتحتم على أحد الطرفين الآخرين أن ينسحب ويشغل موقعا محايدا، وقد ينجم عن الحياد انسحاب من المشاركة، أو تقليص من إمكانية التفاعل التام، أو الانخراط الكلي. قد يرجع الأمر إلى المساحة الضيقة للبلاطو، الذي يحد من حركة الكاميرا، خاصة من الزاوية الخلفية، مما لا يسمح للمشاهد بالتماهي مع طرفي الحوار ويجعل المشاهد أقرب إلى المسرحية منها إلى التلفزيونية المحض.

– تحاول هذه المحطة كسب رهان أساسي، وهو تحقيق الفرجة والفائدة، بتحقيق التنامي الإيقاعي والتماسك الدلالي، وهذه مهمة ملقاة في هذا البرنامج على المُحاور والضيف على السواء، الأول في قيمة إعداده وحنكته في إدارة الحوار، والثاني في مدى إحاطته بموضوعه وقدرته على المُحاججة والتواصل، فضلاً عن مدى الانسجام والتجاوب بينهما. تنطلق الحلقات جميعها من السؤال المركزي، لتتناسل الأسئلة والأجوبة، وفق الخطة المرسومة سلفاً في المقدمة، غير أن طبيعة الضيف تساهم إلى حد كبير في بناء هذه الفقرة، إذ تتنوع تبعاً لمساهمة هذا الأخير ودرجة استعداده وحماسه. أحياناً يكون هذا الأخير

**هي محطة للتفاعل بين المحاور والضيف، في مواجهة تؤطرها تقنية التناظر الحقلي، بالتركيز على المتحاورين في علاقة مباشرة، في حين يتحول فيها المشاهد إلى مجرد متفرج،**

هادئا، محيطاً بموضوعه، قادرا على بناء استدلالاته، مما يفسح المجال للمحاور لإدارة الحلقة بنفس العمق والإيقاع، لتتحقق الفائدة المرجوة. وأحيانا تكون درجة حماس الضيف أكثر ارتفاعا، وأجوبته أكثر سرعة، مما يجعل استجابة المحاور تتخذ نفس المنحى. وأحيانا يجد المحاور نفسه أمام ضيف ضعيف الاستجابة، مما يجعل المحاور يتحمل وزر الحلقة لوحده، يسأل ويقدم معطيات، ويمنح عناصر الأجوبة، وعلى كل حال هذه حالة نادرة جداً. يلاحظ أيضا أن تواتر الحضور البصري للمتحاورين يكاد يكون متساويا في كثير من الحلقات. نشاهد الضيف وهو يتكلم، نشاهد المحاور وهو يسأل (عادة ما تأتي الأسئلة مرتبطة بآخر جواب للضيف ومنطلقة من أطروحته أو مفاهيمه أو عباراته أو السياق العام لمجال اشتغاله. كما أنها غالباً ما تكون مركبة، مسندة بمبررات ومعطيات، مما يعطيها حيزاً زمنياً أطول من الأسئلة العادية). كما نشاهد المحاور أيضا في لقطات مُدمَجة (يتابع، يصغي باهتمام، يتربّص، يستعد للمقاطعة، أو يبتسم مشجعاً وأحياناً متواطئاً مع فكرة قوية أو صادمة يقترحها هذا الضيف أو ذاك). وغالبا ما يلجأ المخرج لهذه اللقطات المدمجة لتكسير الرتابة أو الرفع من إيقاع الحلقة. وطبعاً يحدث هذا في غياب مادة أخرى صالحة للإدماج.

– نُسائل هذه الفقرة الحوارية من زاوية بنيتها المعرفية في بعدها الكمي بداية، وهو بعد هام، يمكننا من قياس قيمة وحجم الخدمة التي تقدمها لمشاهد يكاد يكون منقطع الصلة بشيء اسمه الثقافة، وبأشخاص اسمهم المثقفون. نسجل على هذا المستوى أن البرنامج قد تجاوز مائة حلقة. وهذا مؤشر هام جداً، فهو يعني ببساطة أن البرنامج قد قدم في فترة قياسية أزيد من مائة كتاب، واستضاف أزيد من مائة مؤلف ومبدع متنوعي الاهتمامات والمشارب (الشاعر، الروائي، الصحافي، الناقد، الباحث، المفكر، الفنان، الموسيقي، السيناريست، الحكواتي...). صاحَب هذا التنوع تنوعٌ في القضايا المتفاوتة في درجة قربها من المشاهد: (العولمة والحوار الحضاري، الأمازيغية وسؤال الهوية، الانتماء الإفريقي للمغاربة، أدب الاعتقال السياسي، الحداثة البصرية، علم الجمال عند العرب، الدرس الفلسفي بالمغرب، الحاجة إلى السوسيولوجيا، سوسيولوجيا التراكم الثقافي، الأدب والسينما، قضايا قصيدة النثر،

> أن البرنامج قد تجاوز مائة حلقة. وهذا مؤشر هام جداً، فهو يعني ببساطة أن البرنامج قد قدم في فترة قياسية أزيد من مائة كتاب، واستضاف أزيد من مائة مؤلف ومبدع متنوعي الاهتمامات والمشارب

الرواية والتاريخ، الرواية البوليسية، التجريب القصصي، الكتابة الزجلية الحديثة، الأدب الرقمي، الأدب المغربي بالفرنسية، الأدب المغربي بالإسبانية، المراكز الثقافية والحوار الثقافي، الحق في الشعر، ضمير المتكلم الأنثوي، الحلقة وفن القول، تشريح الخطاب السياسي، المثقفون والشأن العام، الإشهار والثقافة، الجسد والثقافة، النجومية والأدب، الجامعة والمحيط، تحولات المشهد الجمعوي، الذاكرة الثقافية المعاصرة، الكتابة الصحافية الساخرة، الأغنية المغربية العصرية، الأغنية الملتزمة، المسرح والتراث الشعبي،...الخ). ينتج منطقياً عن هذا التنوع في الظواهر الثقافية والقضايا الفكرية والأدبية التي يناقشها البرنامج تنوعٌ وتراكم في المشاهدين، ورفع لنسبة المشاهدة بالتدريج.

**4 ـ إصدارات:**

تنتهي الفقرة الحوارية إلى فقرة من 2 إلى 3 دقائق، يتناوب خلالها المنشط في لقطة مقربة مع لقطات مدمجة للإصدارات الجديدة، في علاقة مباشرة مع المشاهد، يتحول الضيف خلالها إلى متلق بدون موقع بصري. تُبئِّر الفقرة في جمل قصيرة المؤلف والكتاب ودار النشر، ومحتوى

**يتحقق جينيريك النهاية بنفس الزمن والهوية السمعية البصرية للبرنامج، المتحققة في جينيرك البداية، مع اختلافين بسيطين:**

الكتاب. يمكن أن نعتبر هذه الفقرة خدماتية لأنها تؤدي خدمة عمومية للكاتب والناشر والقارئ على حد سواء باعتبارها إشهارا مجانياً للكتب والإصدارات الجديدة. كما أنها مجرد فقرة ملحقة بالبرنامج حيث يمكن أن يُستغني عنها، بنيوياً، كما يحدث في بعض الحلقات ـ وهي نادرة ـ التي تتجاوز خلالها الفقرة الحوارية المدة المخصصة لها مما يؤدي إلى إلغاء فقرة الإصدارات. لكن حين نرجع إلى المعطيات الكمية، نسجل أن هذه الفقرة قد عرَّفت خلال حلقات مشارف المائة بما يربو عن 500 كتاب، وما يزيد عن 300 كاتب ومبدع تذيل هذه الفقرة بعبارة بيداغوجية تحفيزية، تدعو ضمنياً إلى ممارسة القراءة، وإن كانت افتراضية: "أعزائي المشاهدين، دامت لكم مسرَّةُ القراءة وصداقة الكتاب". هي عبارة سُكَت في البرنامج، وتكرَّست عند المشاهدين باعتبارها توقيعاً شخصياً خاصاً بمشارف وبمقدمه.

**5 ـ جينيريك النهاية:**

يتحقق جينيريك النهاية بنفس الزمن والهوية السمعية البصرية للبرنامج، المتحققة في جينيرك البداية، مع اختلافين بسيطين:

– توقف حركية الخلفية الكرافيكية،

كإحالة على إغلاق المشارف.

– تقديم كل المعطيات الخاصة بالإنتاج (إعداد، تصوير، صوت، إنارة، ديكور، ماكياج، تنفيذ الإنتاج، جينيريك، إخراج). والملاحظ أن طاقم البرنامج لا يتجاوز 16 فردا، وهو رقم قد لا يصل إلى مستوى طموح البرنامج.

نخلص من دراستنا إلى تحديد جوانب القوة في برنامج "مشارف" وكذا إلى فهم الجوانب التي مكنته من الاستمرار، وتأكيد حضوره في الممارسة التلفزيونية، وفي الساحة الثقافية على العموم:

– وضوح التصور والرؤية، والمرونة في تناول مفهوم الثقافة، مما مكنه من الانتقال بين مختلف الأشكال التعبيرية والأجناس الأدبية والفنية، والقدرة على التنويع.

– الإعداد الجيد، والإحاطة الشاملة بالموضوعات المطروحة، مما يجعل المشاهد في وضعية معرفية متميزة، تتنامى بتوالي الحلقات.

– خلق علاقة حميمية مع المشاهد، بفضل كفاءة المنشط وقدرته على التواصل، وجرأته في الحوار. وأيضا بفضل كتابة إخراجية تتوخى البساطة في التعبير والابتعاد عن كل المؤثرات التشويشية.

**نخلص من دراستنا إلى تحديد جوانب القوة في برنامج "مشارف" وكذا إلى فهم الجوانب التي مكنته من الاستمرار، وتأكيد حضوره في الممارسة التلفزيونية، وفي الساحة الثقافية على العموم:**

– الوضع الاعتباري للضيوف، وقيمتهم الفكرية والإبداعية في الساحة الثقافية والفنية الوطنية والعربية (أدونيس، محمد برادة، خناثة بنونة، عبد الرحمان مجيد الربيعي، الطاهر وطار، سعيد الكفراوي، إدمون عمران المالح، عبد اللطيف اللعبي، محمد بنيس، محمد سبيلا، مبارك ربيع، محمد الأشعري، عبد الحميد عقار، ليلى أبو زيد،... الخ).

غير أن استمرار هذا البرنامج، والوصول به إلى أعلى درجة من التنافسية، يحتم إعطاءه عناية أكبر. وسيكون من الأجدى لو أن القناة الأولى، خدمة لمشاهديها وبحثاً عن موقع متميز في سماء القنوات التلفزيزنية العربية، أعادت النظر في الجوانب التالية:

– تعزيز الموارد البشرية العاملة في البرنامج، إذ لا يعقل أن يستمر البرنامج في وتيرته الأسبوعية، بمُعدٍ وحيد، عليه أن يقرأ المؤلفات، ويحدد الإشكاليات، ويطرح الأسئلة، ثم يقوم بالتنشيط والحوار. لذا سيكون من الأفضل إضافة معدين وتقنيين ومنفذي إنتاج لتدعيم طاقم البرنامج.

– تجاوز البلاطو باعتباره فضاء

مغلقاً للتصوير، وفتح البرنامج على فضاءات خارجية أرحب، مما سيزيد من إمكانياته الجمالية والبصرية، ويقوي قدرته على الفرجة والإمتاع.

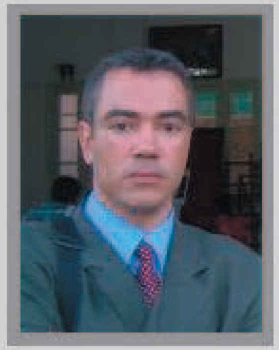
– إعادة التفكير في الموارد المالية واللوجستيكية، وإعطاء البرنامج، بحكم طبيعته الثقافية الخاصة، نوعاً من الاستقلالية في التدبير والتسيير.

– منح البرنامج توقيتاً أفضل على مستوى البرمجة، وموقعا زمنيا قارا في البث لا يتأثر بالطوارئ. وأعتقد أن برنامجاً من هذا النوع في قناة تخضع لمبدأ الخدمة العمومية يستحق موقعاً وقت الذروة. فما رأي مسؤولي البرمجة وشركائهم من المستشهرين؟.

هذه إذن بضع أفكار للمساهمة في تقوية تنافسية برنامج **مشارف**، ودعم المشهد السمعي البصري ببلادنا، آمل أن تلقى صدى طيبا لدى أصحاب هذا البرنامج، خصوصا وأن الثقافة اليوم في حاجة إلى التلفزيون كوسيط حيوي لا غنى عنه، إذا أردنا لصوت المثقف أن يصل فعلاً إلى عموم المواطنين ويساهم في دمقرطة الثقافة والمجتمع.

**هذه إذن بضع أفكار للمساهمة في تقوية تنافسية برنامج مشارف، ودعم المشهد السمعي البصري ببلادنا،**

مراكش، دجنبر 2008.



نافذة

# قصاصون مغاربة جدد وسؤال الشأن العام

إعداد: هشام حراك

منذ ما قبل حصول المغرب على الاستقلال عام 1956، ورواد ورموز القصة المغربية يلحون على الخوض في الشأن العام: شأن الاستقلال مع البدايات الأولى لتشكل ملامح القصة المغربية المناهضة للاستعمار ونخص بالتحديد هنا: المؤسس الفعلي للقصة المغربية القصيرة عبد المجيد بن جلون في شخص مجموعته القصصية التاريخية الرائعة والمناضلة لأجل تحرر الإنسان المغربي من الاحتلال الأجنبي: "وادي الدماء".. ثم، فيما بعد الاستقلال مع مجموعة من الأقلام القصصية الرائعة والمناضلة لأجل التأسيس للحرية والتنمية

داخل هذا الجيل القصصي الجديد توجد أسماء، لا تزال تؤمن بجدوى الكتابة، وبجدوى التزام الكتابة بمساءلة الشأن العام؛

والديموقراطية وحقوق الإنسان وبالتالي لبناء الدولة المغربية الحديثة مع أسماء بصمت تاريخ القصة المغربية، بل والعربية والعالمية، من قبيل محمد زفزاف ومحمد شكري وإدريس الخوري والطاهر بن جلون وإدريس الشرايبي، وآخرين.. وصولا إلى الجيل القصصي المغربي الجديد، الجيل المخضرم بين الألفيتين الثانية والثالثة: جيل التسعينيات تحديدا، جيل الأزمات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية المتلاحقة، وجيل ظهور موجة التجريب حيث الدعوة موجهة إلى الانكفاء على الذات.. لكن: من داخل هذا الجيل القصصي الجديد توجد أسماء، على قلتها، لا تزال تؤمن بجدوى الكتابة، وبجدوى التزام الكتابة بمساءلة الشأن العام؛

قصدنا بعضا منها بسؤال القصة المغربية الجديدة وسؤال الانخراط في مساءلة هذا الشأن، فكان لنا جميعا هذا الملف.

**القاص سامي دقاقي**

**فنّ الإصغاء لذبذبات الواقع**

هل القصة القصيرة تجربة ذاتٍ تطلّ على ذاتها، أم أنّها تجربة ذاتٍ تطلّ على المجتمع؟ أم أنّها هذه وتلك على السّواء؟

هل يحق للقاص الدنو من مؤسسات المجتمع ومؤسسات النظام (اقتصادية وسياسية وغيرها) بمعنى الاقتراب من الشأن العام بصفة عامة، أم أنّه يدخل في إطار الواجب والضرورة أيضا؟

هل يعتبر انخراط القصة في قضايا الشأن العام بمثابة الدخول إلى "متاهة ديدالوس"، لا تلبث أن تقتل فنية ذا الجنس الإبداعي وجماليته، شكل بالعكس إثراء لموضوعاته ومضامينه وهو ما يخدم حضوره الجمالي أيضا؟

لعلّ هذه الأسئلة وغيرها، أصبحت تطرح بشدّة بعد صعود جيل من القصّاصين المغاربة التسعينيين ومن جاء بعدهم، لاسيما بعد ما كيل لهم من صنوف الاتّهامات القائلة بتجردهم من "الهم الموضوعي"، وإيغالهم في "العجائبي" و"التجريبي"،



**سامي دقاقي**

جيل التسعينات قد صدّر تجربته ورؤيته عن وعي جمالي حاد في ظلّ واقع محلي وعالمي انمحت فيه الحدود وتضاربت المصالح والتوجّهات

و"تذويت" الكتابة حدّ الإبهام والتعقيد. وأعتقد شخصيّا أنّه أمر قد جانب الصواب قليلا، وحكم قد ندّ عن قصور في مسايرة المتن القصصي المتنوع لهذه التجارب، أو عن تصوّر يجمعها في سلة واحدة، ويرى أنّها لا تماشي اقتناعاته التي لم تراوح الانتماء السياسي والإيديولوجي لجيل الستينات والسبعينات.

والحال، أنّ الجيل الجديد للقصّاصين المغاربة جاء لتمثل تجارب العقود الثلاثة الماضية واستجماعها في إهاب تجربة واعية فنيا وموضوعيّا، فإذا كان جيل الستينات قد عرف وعيا قصصيا متعالقا مع المدرسة الفرنسية(موباسان) والمدرسة الروسية(تشيكوف) والمدرسة الأمريكيّة(همنغواي)، وجيل السبعينات شهد محاولات محتشمة لتفجير اللغة القصصية مع تماهي كل من الأسلوبين الواقعي والفانطاستيكي، وجيل الثمانينات تميّز بانحيازه الواضح لمقولات التكثيف والعجائبي، والإفادة من المدرسة البنيويّة في البناء السردي، فإنّ جيل التسعينات قد صدّر تجربته ورؤيته عن وعي جمالي حاد في ظلّ واقع محلي وعالمي انمحت فيه الحدود وتضاربت المصالح والتوجّهات، وعي أقلّ ما يقال عنه

أنّه شقيّ آثر الاشتغال باللغة وعليها، دونما نسيان أو إهمال للمعارك الحقيقيّة، والقضايا الكبرى التي اندغم فيها المحلي بالعالمي بفعل التساوقات المجتمعية والإنسانية المتسارعة والمتغيرة بشكل مرعب، وهو الأمر الذي ينسحب على الإبداع بكلّ أجناسه عموما، بحيث صرنا نرى طغيان القصة القصيرة جدا، والقصيدة الشذريّة، والمسرحية ذات الفصل الواحد أو الفصلين، والرواية القصيرة، والمقال/العمود، وغيرها. وعلى المبدع أن يظلّ في هاته الحالة مثل شريط أخبار أسفل الشاشة، يحيّن باستمرار، ولا ينتهي إلاّ ليبدأ من جديد.

إنّ السياق التاريخي الذي انوجد فيه قصّاصو التسعينات والتجارب التي جاءت بعدهم، قد حتّم عليهم سلوك اتجاهات أخرى، والتسلح بأدوات وإواليّات مختلفة عن تلك التي عرفها قصّاصو العقود السابقة، وهذا ما يفسّر لجوء رواد هذه التجارب الجديدة إلى تفجير بنية القصة الكلاسيكيّة عن طريق تفجير لغتها أو بعض مكوناتها مثلا، والاحتماء بشعريّة الخطاب، وفنون المراوغة والمباغتة، وتضخيم الذات، وغيرها من الجماليات، حتى طفق البعض يتهمهم بالسقوط في "تيه إبداعي" عاصف، وهو تيه في نظري مقبول ومؤسّس جماليا، بعد تجريب المشي في الطرق التي ركنها التاريخ في الزوايا بفعل قوانين التقادم والتطور والتراكم وغيرها.

غير أنّ انخراط جيل التسعينات في هذه العوالم التجريبيّة لا يفسّر إيمانه بمبدإ القطيعة الجذرية والشاملة، أو "القطيعة الغبيّة" التي تدير الظهر بالمرّة، وتزورّ عن تجارب الرواد وإنتاجاتهم الإبداعية في سياقها، وأذكر هنا ما قاله القاص والمبدع أحمد بوزفور في معرض حديثه عن مجموعتين قصصيتين تناولهما بالمقارنة والتحليل، يتعلق الأمر بمجموعة القاص سعيد بوكرامي "تقشير البطل"، ومجموعة القاص هشام حراك "السوق اليومي" باعتبارهما تجربتين تسعينيتين رائدتين، إذ خلص بوزفور إلى أنّ البناء الزماني الذي تنهض عليه مجموعة "تقشير البطل" يرجع نسبه إلى سبعينيّات القرن الماضي، أمّا البناء المكاني الذي تقوم عليه مجموعة "السوق اليومي" فيمتدّ إلى الستّينيّات، وعليه يعتبر أحمد بوزفور أنّ التجارب التسعينيّة هي امتداد حيّ وحيوي للأجيال والأزمنة السابقة مع ضرب من التطوّر والتنوّع والإخصاب.

> **غير أنّ انخراط جيل التسعينات في هذه العوالم التجريبيّة لا يفسّر إيمانه بمبدإ القطيعة الجذرية والشاملة، أو "القطيعة الغبيّة" التي تدير الظهر بالمرّة، وتزورّ عن تجارب الرواد وإنتاجاتهم**

نأتي الآن لسؤال تجربة القصاصين الجدد والشأن العام، هل بالفعل هناك انخراط واضح وواع ومسؤول في محاورة هؤلاء للشأن العام ومساءلته إبداعيًا، أم أنّ الأمر لا يعدو أن يكون خبط كلام، وخبط كتابة لا تتمثل عمق الواقع الحقيقي، أي مجرد تقليعات واستجابات سطحية فجة؟
أعتقد أنّ علاقة المبدع بمتغيّرات المحيط لا يمكن أن تكون أكثر جلاء وتألقا إلاّ في أحضان العمل الإبداعي، وهي تدخل في صميم تلك العلاقة الجدلية بين الذات والخارج. وعليه، فلا يمكن أن نتصوّر إبداعا لا ينطق بالمجتمع من قريب أو من بعيد، قليلا أو كثيرا، تبقى فقط درجة الوعي والتخطيط لهذه العلاقة، والأساليب الفنية والجمالية المستثمرة في الإفصاح أو التورية، وهي أساليب لم تعد كما في الماضي تعتمد على المواجهة الإبداعية الفجة عن طريق المباشرة والتقريريّة وتسمية الأشياء بمسمياتها، وإنما راحت تلتمس طرقا أكثر رمزية وإيحاء، وأكثر زوغانا على العموم، لكن ما يهمّ فعلا، هو كون هذه التجارب الجديدة تصدّر فهمها وخطابها عن وعي جمالي ومجتمعي حاد وعميق، حتى إن بدا لنا ذلك نابعا من تشظيات الذات المبدعة وانحراقاتها، ولعلّ المتابع للمتن القصصي الجديد لن تخفى عليه أسماء شكّلت إضافات نوعية جماليا ومضمونيا في هذا المضمار، من قبيل: سعيد بوكرامي، هشام حراك، فاطمة بوزيان، ربيعة ريحان، لطيفة باقا، عائشة موقيظ، سعيد أحباط، عزالدين الماعزي، عبد اللطيف النيلة، جمال بوطيّب، صخر المهيف وغيرهم كثير طبعا. وهي أسماء تجد في عوالمها القصصية تشريحا للشأن العام كثيرا ما يكون صادما وغير مهادن، وجميلا في نفس الآن، حتى غدا ممكنا للقارئ المغربي أن يعرف عن طريق القصة مثلا كيف يجلد المعطلون حاملو الشهادات أمام البرلمان، وماذا يحدث داخل هذا البرلمان بالذات، وكيف يتحرش الموظف بزميلته في العمل، وكثيراً من القضايا الأخرى من مثل أزمة التعليم، وتزوير الانتخابات، واستشراء المخدرات والأقراص المهلوسة في المؤسسات التعليميّة، وغيرها من المواضيع التي كانت حكرا على المقالات والأعمدة الصحفيّة، ويمكنني أن أشير هنا على سبيل التمثيل إلى مجموعة القاص المتميز هشام حراك "السوق اليومي" باعتباره امتدادا طبيعيا وجميلا لتجربة الرائد المرحوم محمد زفزاف في الانغماس حتى الأذنين في عمق

**وهي أسماء تجد في عوالمها القصصية تشريحا للشأن العام كثيرا ما يكون صادما وغير مهادن، وجميلا في نفس الآن،**

القضايا المجتمعية المختلفة، أو ما يمكن الاصطلاح عليه كما أوردنا في البداية ب"الشأن العام"، تجربة حراك ونماذج أخرى لا تقل عنها أهمية، نستطيع أن نسميها عن حق "فنّ الإصغاء لنبذات الواقع" في زمن بات كلّ شيء فيه صاخبا حدّ التصامم.

يبقى فقط هاجس وحيد يتطايف أمامنا، ويتعلق بمسألة الإيغال في التجريب والاختراق، التي أصبحت تتبناها بعض التجارب التسعينيّة، وهو نهج أخذ يعصف بالمكونات الأساسيّة للقصّة وفي قائمتها الحدث أو الخبر من حيث هو شرط أساسي ينهض عليه هذا الجنس الإبداعي.

فهل يعدّ التجريب بهذا الشكل ضربا من الإبداع أم صكّا شرعيا لعملية اغتيال أو تشويه قد يذهب ضحيتها كائن حي اسمه القصة بالمغرب؟

**القاص محمد سعيد الريحاني**

**ما معنى الكتابة والإبداع عموما إن لم تكن دعوة للحرية وإضاءة للمناطق المعتمة من حياتنا؟**

مع كل أفق مسدود، يبدأ التفكير والحلم بمسار مغاير وأفق أفضل. وهذه هي مهمة القصة: إعادة تشكيل العالم، وإعادة تفسيره، وإعادة تجديد الرؤية، وإعادة رسم المجرى للحرية والانطلاق والركض... لأن القصة القصيرة تبقى بحثا فنيا عن معنى الوجود، وسعيا حثيثا للإمساك باللحظة المنفلتة وإيقاف الصور والذكريات الهاربة أبدا وتخليدها.

إن القصة القصيرة شكل من أشكال التعبير والتغيير معا.فالقصة القصيرة كلمة، والكلمة صورة، والصورة مشروع حياة. لذلك، فالكلمات والصور والأحلام تصبح أشياء واقعية حقيقية إذا ما واكبتها إرادة التحقيق والرغبة في الإنجاز.

إن القصة القصيرة الواعية تفتح الخيال على نوافذ جديدة وتنتج عوالم جديدة وتشيع مثلا جديدة وقيما جديدة... وهي في ذلك تسلك أحد السبيلين: «الصرخة» أو «الومضة». «فالقصة ـ الصرخة» تفجر موقفا سياسيا أو ثقافيا أو اجتماعيا معلنا وتشحذ الهمم وتعبئ القراء سعيا لتوسيع دائرة التأييد عبر قراءة نص «يفترض» أن يكون فنيا. و«القصة – الصرخة» هذه هي سليلة الأدب الملتزم والعمل الثوري والتعبئة الآنية للمعارك القريبة المدى باستهداف فئات عريضة من القراء، وهو أحد النوعين الخالدين في التعبير القصصي، لكنه ارتبط في تاريخ القصة المغربية بزمن القطبية الثنائية على المستوى الدولي وبقوى



**محمد سعيد الريحاني**

**مع كل أفق مسدود، يبدأ التفكير والحلم بمسار مغاير وأفق أفضل. وهذه هي مهمة القصة: إعادة تشكيل العالم، وإعادة تفسيره، وإعادة تجديد الرؤية، وإعادة رسم المجرى للحرية والانطلاق**

التغيير الاجتماعي والسياسي على المستوى الوطني.. وبانهيار جدار برلين، بدأ الإبداع المغربي يتداول مفاهيم سقوط الأوهام، سقوط الأقنعة، سقوط المعايير الجاهزة، سقوط... والتي لا تعني في نهاية المطاف غير سقوط الشكل القصصي الأول في تاريخ القص المغربي: «القصة ـ الصرخة» وهو ما يمكن اعتباره بداية لتبني شكل قصصي جديد: «القصة ـ الومضة».

تركز « القصة ـ الومضة» على «تصوير» لحظة هاربة، ثم تضمنها المواقف والرؤى لإيقاظ القرارات في القارئ. والفارق بينها وبين «القصة – الصرخة» أنها تستهدف تغيير القارئ وليس التغيير بالقارئ. ولذلك فـ«القصة – الومضة» ليست سليلة العمل الثوري، ولكنها سليلة العمل التدرجي....

لكن في الحالتين، تبتعد القصة القصيرة عن أن تكون «شكلا خالصا» مثل الموسيقى أو الرقص أو التشكيل. القصة القصيرة مضمون يعبر عن جوهره بشكله، أو هو شكل يعبر عن مظهره بجوهره. وما دامت القصة مضمونا فلا يمكنها أن تكون إلا ذات رسالة. والرسالة القصصية تدرجت في تطورها من الشكل الموضوعي المسرود بضمير الغائب والمرتب

**القصة القصيرة مضمون يعبر عن جوهره بشكله ، أو هو شكل يعبر عن مظهره بجوهره . وما دامت القصة مضمونا فلا يمكنها أن تكون إلا ذات رسالة .**

كرونولوجيا حول وقائع مألوفة على خلفية وعظ أو تعليم أو تحريض أو تشفٍ ... إلى الشكل الذاتي المسرود بضمير الأنا وغير المنضبط للترتيب الزمني حاصرا موضوع النص في «مضامين» و«إيحاءات» ذاتية غير مألوفة. إنه تطور من سيزيفية السعي لتفعيل الحق في المساهمة في ترشيد مسارات الشأن العام «الموصد» في وجه العموم نتيجة تعقد السبل والإرادات المؤدية إلى ذلك، إلى العودة للذات والغوص في أغوارها واكتشاف مكنوناتها واستنشاق قواها واستلهام طاقاتها في أفق انبعات جديد يعدي بإشعاعاته السعيدة المحيط البئيس ويلهمه الطاقة على التجدد والبداية من جديد...

صحيح أن روح جيل كتابة القصة القصيرة في التسعينيات لا زالت لحد الساعة غير واضحة نظرا لغياب تنظير فكري ونقدي يجمع شتات نصوص هده الفترة من تاريخ القصة القصيرة في المغرب. ويشرفني أن أؤكد دائما وأبدا نيتي في المساهمة في التأسيس لمدرسة مغربية في القصة القصيرة تجعل المغرب يحتل مكانته بين دول المغرب العربي بمثابة عاصمة للقصة القصيرة إلى جانب الجزائر عاصمة الرواية في المغرب العربي وتونس عاصمة الشعر.

ولأن التنظير هو حجر الزاوية نظرا لقيمته المرجعية في فهم كل إنتاج إبداعي، فقد أعلنا عن إطلاق مشروع ترجمة القصة المغربية القصيرة إلى اللغة الإنجليزية تحت شعار «الحاءات الثلاث» على خلفية الطابوهات الثلاثة (الدين والجنس والسياسة). وهذا المشروع الثلاثي الممتد على ثلاث سنوات يتوزع على ثلاث حاءات: حاء الحلم في «أنطولوجيا الحلم المغربي» (بمشاركة 15 كاتبة وكاتبا)، وحاء الحب في «أنطولوجيا الحب المغربي» (بمشاركة 20 كاتبة وكاتبا)، وحاء الحرية في «أنطولوجيا الحرية» (بمشاركة 15 كاتبة وكاتبا) سيمكن من ترجمة 50 كاتبة وكاتبا مغربيا إلى اللغة الإنجليزية. ولكن الأهم هو دور المشروع في فتح آفاق جديدة لمضامين الكتابة القصصية في المغرب، آفاقا واعية بمسؤولياتها التاريخية في رفع سقف الحرية في الإبداع القصصي المغربي عن طريق جعل «الحاءات الثلاث» حاءات خضراء وليست حاءات حمراء. وقد وقفنا بأعيننا خلال توزيع النصوص المشاركة على شح عناية المبدع المغربي بالمضامين المرتبطة ب «الحاءات الثلاث»، وخصوصا حاء الحلم وحاء الحرية كما يظهر ذلك عدد المشاركين في كل أنطولوجيا.

**لكن أخطر أنواع الرقابة التي على الجميع الوعي بها والعمل على التحرر منها هي «الرقابة الذاتية» وهي نتيجة عصور من الرقابة**

«الحاءات الثلاث» مشروع قصصي «نسقي متكامل وحر» أريد من خلاله مناهضة عيبنا الأول في عيوننا وعيون الآخر (الغرب): التجزيئية في التفكير. فالفكر العربي فكر غير نسقي، فكر تجزيئي نما وترعرع بيننا نتيجة تغذيه على المنع التاريخي للفكر المنظم والتفكير الحر (الفلسفة) وهيمنة الرأي الواحد (السياسي والثقافي) الذي لا يسمح بنسق فكري متكامل ومغاير بجانبه. كما يناهض عيبنا الثاني في عيون العالم أجمع: غياب الحرية في التعبير.

فإذا كان البعض يرى في الكتابة القصصية التسعينية استقالة من تناول الشأن العام، فربما اعتبر هذا المشروع القصصي الطموح، «الحاءات الثلاث»، محاولة في التأسيس لوعي قصصي جديد يتجاوز أعطاب الماضي الإبداعي لتجربة التسعينيات القصصية. ولعل أهمها هو اقتحام دوائر العتمة: دوائر المحظور...

فقد عرف المغرب في العقود الماضية منع العديد من الكتب مثل: رواية محمد شكري «الخبز الحافي»، ورواية عبد القادر الشاوي» كان وأخواتها»، وكتاب فاطمة المرنيسي «الحريم السياسي: النبي والنساء»... وهو المنع الذي يستمد مرجعيته

من اقتحام الدوائر المحرمة: الجنس والسياسة والدين.

لكن أخطر أنواع الرقابة التي على الجميع الوعي بها والعمل على التحرر منها هي «الرقابة الذاتية» وهي نتيجة عصور من الرقابة على الواجهتين الجماهيرية والنظامية على الذوات الفاعلة عبر التاريخ.

أما اليوم، فإن كانت هناك مناطق محظورة اليوم على الكاتب المغربي فلا أحد يحظرها عليه غير نفسه. فإن وعى بها وتحرر منها أنار واستنار، وإن جهلها أعاد إنتاج البهرجة والتهريج واللعب بالألفاظ والتصنع المقيت المعروف في تاريخ أدبنا العربي. فما معنى الكتابة والإبداع عموما إن لم تكن دعوة للحرية وإضاءة للمناطق المعتمة من حياتنا؟ ما معنى الكتابة إن لم تكن رفعا لسقف الحرية كل مرة إلى ما هو أعلى؟...

أتذكر مقالة بليغة للكاتب و الصحفي إبراهيم أصلان عنونها «نحن ما نقرأه» وهي عبارة بليغة تحاكي المثل العربي المعروف: «كل إناء بما فيه ينضح»، فإن كانت كتابات مبدعينا حرة عاشقة وحالمة، قرأنا معهم الحلم وتنفسنا معهم الحب والحرية؛



مصطفى لغتيري

وإن كانت كتابات قصاصينا غير الحرية وغير الحب وغير الحلم، قرأنا معهم غير الحرية وتنفسنا معهم غير الحب وعشنا معهم بغير حلم.

## القاص مصطفى لغتيري الأمر مشروط بظروفه الاجتماعية والسياسية

أظن أن الأمر ليس مستغربا تماما،لأن هذا الجيل عاش على إيقاع انطفاء جذوة الحماس للأفكار والإيديولوجيات الكبرى،فسقوط الاتحاد السوفياتي واستئساد الرأسمالية بعدما ارتدت أزياء العولمة، وتراجع دور اليسار على المستوى الوطني، وانتصار المخزن بالضربة القاضية.. كل ذلك أدى إلى انكماش الأديب على ذاته،واهتمامه بنصوصه.. إذن فالأمر مشروط بظروفه الاجتماعية والسياسية.

ومع ذلك فإنني أتمنى أن يلتفت المبدعون إلى الشأن العام ليشكلوا قوة ضغط من أجل التغيير، فلا يعقل أن يظل الكتاب يتفرجون على وضعنا البائس، الذي لم يحسم في مسألة

> كل ذلك أدى إلى انكماش الأديب على ذاته، واهتمامه بنصوصه. . إذن فالأمر مشروط بظروفه الاجتماعية والسياسية.

التحاقه بالركب العالمي،خاصة فيما يتعلق بالديمقراطية واحترام حقوق الإنسان،والتوزيع العادل للثروة..

## القاصة زهرة رميج:
## اهتمام المبدع بالشأن الخاص على حساب الشأن العام

سيكرس واقع التخلف وسيعيدنا إلى عصور الانحطاط

الأدب ابن بيئته كما يقال. فهو يعكس واقع المجتمع في حركته وسكونه، وفي توهجه وانطفائه. ومن هنا، يأتي الفرق بين كتاب مرحلة الستينيات والسبعينيات ومرحلة ما بعد الثمانينيات.

لقد كانت المرحلة الأولى كما هو معلوم، مرحلة المد الثوري في العالم كله، بما فيه العالم العربي. وكانت درجة الوعي السياسي عالية والنظرة إلى العالم شمولية إلى أقصى حد. كان الكاتب بناء على ذلك، لا يرى نفسه ذاتا فردية معزولة عن واقعها العام، وإنما جزءا لا يتجزأ من واقع لا بد له من الإسهام في تغييره. لقد تأثر كتاب الستينيات والسبعينيات بالكتابة الملتزمة التي تفرض على الكاتب أن يكون منخرطا أو على الأقل متعاطفا مع تيارات سياسية تقدمية مناهضة للسلطة المهيمنة، وبالتالي أن يكون مهتما بالضرورة، بالشأن العام.

وكان مفهوم الكتابة آنذاك، منسجما مع هذا التوجه. ف"الفن من أجل المجتمع" كان له التأثير الأقوى الذي لم يكن تيار ما يسمى ب"الفن من أجل الفن" ليحظى به في مثل تلك الظروف وهو يهدف إلى التعبير الجمالي المحض خارج علاقة هذا الجمال بالواقع.

كان الفكر الاشتراكي مهيمنا، ومعظم الكتاب يؤمنون به ويسعون من خلال كتاباتهم إلى إبراز التناقضات الاجتماعية والصراع الطبقي وتصوير واقع الطبقة العاملة والفئات المهمشة المسحوقة. وكان الكتاب قصاصين كانوا أم روائيين أم شعراء يرفعون أصواتهم عاليا ويندِدون بما يحدث في المجتمع ويتخذون المواقف التي تثير الجدل على الساحة الثقافية والساحة السياسية.

لقد تربى هؤلاء الكتاب على رفع الصوت والإجهار بالرأي واتخاذ المواقف سواء في شكل نصوص إبداعية أم مقالات أم عبر الحوارات. وكانت ميزتهم الأساسية الصراع مع السلطة التي تحد من حرية الإبداع وتقمع كل الأصوات المناهضة للفساد السياسي والاجتماعي. وهذا ما عرض البعض منهم للاعتقال والنفي.



زهرة رميج

> لقد تربى هؤلاء الكتاب على رفع الصوت والإجهار بالرأي واتخاذ المواقف سواء في شكل نصوص إبداعية أم مقالات أم عبر الحوارات.

كان الكاتب يقف على الطرف النقيض للسلطة ليحافظ على استقلاليته وقدرته على ممارسة دور الكاتب الحق الذي يوظف قلمه لتعرية الواقع وملامسة الجراح بمختلف أنواعها.

لكن، مع سقوط جدار برلين وتفكك الاتحاد السوفياتي وهيمنة القطب الواحد ممثلا في النظام الرأسمالي تحت ما يسمى اليوم بالعولمة، انكسرت الأحلام المجنحة وسقط "النموذج". وما يعيشه العالم العربي منذ أوائل التسعينيات من انكسارات متتابعة في العراق وفلسطين، ومن مد أصولي متطرف اكتسح الساحة السياسية والاجتماعية، جعل كتاب هذه المرحلة يعكسون هذه الهزائم بالانغلاق على الذات الفردية والغوص في أعماق أعماقها. وأصبح السعي وراء المعنى في الكتابة مثار سخرية من طرف الكثيرين، إما لكونه أصبح موضة متجاوزة في رأي بعض الكتاب بمن فيهم كتاب من تلك المرحلة نفسها، أو لكون العالم الذي نعيشه أصبح خالياً من أي معنى ومن أي وضوح في الرؤيا، لاختلاط كل الأوراق. (وهنا أذكر ما قاله الكاتب إيميل حبيبي بعد سقوط الاتحاد السوفياتي: "لم يعد هناك ما يقال." دلالة على الصدمة العنيفة التي عاشها كتاب تلك المرحلة).

> **لقد بدا لجيل ما بعد الثمانينيات، لا جدوى الخوض في الشأن العام ولاجدوى الكتابة عن المجتمع وقضاياه الجوهرية نظرا للإحباط واليأس الذي عم العالم العربي ولا يزال.**

لقد بدا لجيل ما بعد الثمانينيات، لا جدوى الخوض في الشأن العام ولاجدوى الكتابة عن المجتمع وقضاياه الجوهرية نظرا للإحباط واليأس الذي عم العالم العربي ولا يزال. فصوت الكاتب لا يمكنه أن يسمع في ظل أصوات المدافع والقنابل وكل أسلحة الدمار الحديثة. وهذا التمزق الذي يعيشه الكاتب انعكس بالضرورة، على كتاباته ومواقفه بحيث لم تعد كتاباته تعكس الهموم العامة ولم يعد صوته يسمع. لقد أصبح يسير "جنب الحائط" كما يقول المثل المصري ولا يرى شيئا غير ظله.

ولكن دور الكاتب، في اعتقادي الخاص، يظل هو هو لا يتغير بتغير الزمان والمكان. فالكاتب بحكم ثقافته ووعيه الحاد، ليس إنسانا عاديا، ومن المفروض أن تكون نظرته شمولية، وأن لا ينحصر اهتمامه فقط بذاته الخاصة وإنما يرتقي بهذه الذات لتلتقي وتنصهر في ذوات أخرى. وأن يسلط ولو بصيصا من النور على ما يحدث من حوله وأن يتصدى بما يملكه من وسائل بسيطة - ولكنها فاعلة ولو على المدى البعيد - لجحافل الجهل والظلام التي تكتسح مجتمعنا وتجعله يتراجع إلى الوراء بعشرات السنين.

إن اهتمام المبدع بالشأن الخاص على حساب الشأن العام سيكرس واقع التخلف وسيعيدنا إلى عصور الانحطاط التي لاحت تباشيرها في الأفق. ذلك أن دور الكاتب كما يبدو لي، دور فعال وتأثيره أكبر بكثير من تأثير السياسي لما يتميز به من قوالب جمالية مثيرة تزداد إثارتها بعمق التجربة الحياتية واتساع أفق الرؤيا.

وفي الختام، أستند إلى نظرية فرويد في رؤيته للأديب على أنه إنسان "غير سوي" بالمعنى الإيجابي للكلمة. أي أنه مريض بالوعي وبهم التغيير، وأنه لا يستعيد توازنه إلا من خلال رؤيته الجديدة للعالم. وبذلك، تكون الكتابة في عمقها، أداة لتغيير الواقع الذي يضغط بكلكله على وجدان المبدع. ولا يتحقق ذلك أبدا، مع اللامبالاة بالشأن العام والغرق الكلي في الشأن الخاص.

**القاص خليفة بباهواري**

**لا تنتظر من كاتب هو نتاج تربية ممنهجة أن يكون "شيئا" آخر؟**

الكتابة... القراءة... الأدب... الثقافة... الانتماء... الإنسان... الحياة... هي سلسلة تشكلها الاختيارات الإنسانية... الإنسان وكينونته مرتبطان بالامتدادات... لكن هناك من يقف بنظره عند قدميه... من هؤلاء الناس أولائك الذين يعبرون الطريق دون أن يفارق بصرهم مرمى أقدامهم، فلا يلتفتون لا إلى يمين ولا إلى يسار، وكأنهم لوحدهم في الخلاء... ومن هؤلاء أولائك الذين ينهبون خيرات الأوطان ويقدمونها هدايا لأسيادهم دون أن يستفيدوا منها بشيء وكأنهم "حمر الطاحونة"... ومن أولائك الناس من يضيع عمره باحثا عن أهدافه، التي يجعلها أهدافا مشتركة مع الآخرين... من لا يهمه أمر نفسه إلا كما يهمه أمر القاصي والداني...

الكاتب... وكذلك القارئ... يمكن أن يكون من هؤلاء أو من أولائك...

لماذا نكتب؟..

طبعا لكي يقرأنا الآخرون...

وماذا يريد الآخرون أن يجدوا في كتاباتنا؟

"ولكل وِجْهَةٌ هو مُوَلِّيها، فاستَبِقُوا الخيراتِ" (البقرة، 148).

هناك من يبحث عن المتعة... وهناك من يبحث عن المنفعة... وهناك من يبحث عن التماهي في قضايا الوجود ومعها... ولن يكون الكاتب كاتبا ولا الشاعر شاعرا ولا المسرحي مسرحيا إلا إذا استطاع أن يحقق لقارئه هذه الأهداف الثلاثة...

الكاتب والشاعر والمسرحي والناقد

لماذا نكتب؟.. طبعا لكي يقرأنا الآخرون... وماذا يريد الآخرون أن يجدوا في كتاباتنا؟



**خليفة بباهواري**

أيضا، هو من يستطيع أن يحقق أحد هذه الأهداف. والذي يستطيع أن يحققها مجموعة هو المبدع.

" الأديب ابن بيئته"، كما علمونا... وعندما تكون البيئة مشاعا للأنانية والإفراط في الذاتية ( إذا لم تنتبه عند عبور الطريق، فلست فقط من هواة الانتحار، بل، وأيضا، أمر الآخرين لا يهمك)... عندها لا تنتظر من كاتب هو نتاج تربية ممنهجة أن يكون "شيئا" آخر غير ما أراد له المدمرون أن يكون...

عندما "يستقيل جيل قصصي من الإسهام في مناقشة الشأن العام" فالأمر لا يعدو أن يكون لأحد سببين:

–التدجين قد وصل إلى أعلى مراتبه... "وتمت رشوة القاضي... وأحيل القتلى إلى ملكوت قاتلهم" (محمود درويش)، وتعلم الجميع وطبقوا مقالة: " أنا ومن بعدي الطوفان"... تكون اختيارات الكتاب موجهة من لا وعيهم بما سكنهم من التعليمات غير المباشرة التي مرت إلى الأذهان عبر التعليم والإعلام والتربية التحذيرية التي نتلقاها في المجتمع.

–الرفض السلبي لواقع يتجاوز حجم

> نود لو نلتفت جميعا إلى معنى حياتنا الجماعية بصيغة تمكننا من أن نساهم جميعا في إعطاء هذه الحياة رونقا وجمالا يقضيان على القبح الذي غزانا ولا يزال ينخر ذواتنا الفردية والمجتمعية. . .

المبدع، الذي لا يفوق عندنا أزيد من

المبدع، الذي لا يفوق عندنا أزيد من ثلاث مائة نسخة، وعوض المقاومة التي يعتبرها المبدع غبر مجدية ينزوي الأخير إلى ركن ذاتيته معيدا ما عرفته أوربا في فترة ما بين الحربين...

شخصيا أرفض السببين / الخيارين... وكنت قد قلت زجلا: "مَنْ كانْ لنفسُه عاشْ... خيرْ ليهْ يترك حْياةْ الناسْ"... إذا لم أنفع وأستنفع، فلا معنى للكتابة...

ينبغي لكتاب الجيل أن يعيدوا النظر في توجهاتهم واختياراتهم... لا نطلب منهم أن يغيروا مساراتهم الإبداعية - فهذا ليس من حق أحد - ولكن يجب أن يحسوا بقدر المسؤولية الملقاة على عاتقهم، خصوصا ونحن باعتبارنا أمة نعيش في لحظة تاريخية حرجة...

الكاتب للناس وليس لنفسه... الكاتب للأجيال كذلك... الكاتب للبقاء... وللتاريخ أيضا... هو الجمال طبعا، لكنه النضال أيضا... لا نطلب من الجميع أن يكونوا واقعيين - بالمعنى الأدبي - ولكن نود لو نلتفت جميعا إلى معنى حياتنا الجماعية بصيغة تمكننا من أن نساهم جميعا في إعطاء

هذه الحياة رونقا وجمالا يقضيان على القبح الذي غزانا ولا يزال ينخر ذواتنا الفردية والمجتمعية...

## القاص الطاهر لكنيزي
### القصة القصيرة.. والشأن العام



**الطاهر لكنيزي**

كلّ عملِ إبداعيّ مهما كان نوعه فهو كالنهر يتغذّى من ثلاثة روافد ليبقى جاريا مترقرقا وإلّا جفّ وأضحى يتصادى فيه نقيق الضفادع ولا يعد من الإبداع في شيء. والنصّ القصصيّ وعاء لهذه الروافد التي هي ذات المبدع (قلبا وقالبا)، والتي تتشكّل بدورها من ثقافته العامة بما تحبل به من رواسب تراثية وتربوية واجتماعية أو (الجانبية النفسية للقاص) (son profil psycholo-gique) وعماد سلوكه، ثم المجتمع أو البيئة التي تحتم على المبدع التعايش مع أقانيمها والانصهار فيها حدّ االتماهي والتي، مهما حاول التسامي على بعض أنماط حياتها الفجّة، فإنها تترك بصماتها إن لم تكن على جسده، ففي نفسه. وأخيرا دائرة العالم وما تزخر به من تقلبات سريعة للنماذج الجاهزة والمبادئ الهشّة والأهداف الملتوية المسالك.. وهذه الدائرة تحيط بالأوليين، وكثيرا ما تمتزج هذه الدوائر في أثر القاص في لحمة واحدة حتى لقد يصعب على المتلقي العادي تبينّ الخيط الأبيض من الخيط الأسود.

> **كلّ عمل إبداعيّ مهما كان نوعه فهو كالنهر يتغذّى من ثلاثة روافد ليبقى جاريا مترقرقا وإلّا جفّ وأضحى يتصادى فيه نقيق الضفادع ولا يعد من الإبداع في شيء.**

اتخذت القصة القصيرة من هذه المحاور مواضيع لها، منذ ظهورها بمثابة فن أدبي للتعبير، وانفرادها بخصائص مستقلة عن أشكال التعبير الأخرى بعدما أرسى قواعدها المنظرون الرواد، وكان القارئ المتوسط الإدراك لا يحتاج لبذل مجهود كبير عبر قراءاته المتعددة لسبر أغوار نص قصصيّ واكتناهه واستجلاء الموضوع الذي يقود حتما إلى الهدف المنصوب من طرف القاص عبر معالم كانت، في أغلب الأحيان، مرصوفة بطريقة متفق عليها مسبقا..

إنّ نظرة القاصّ إلى تفاعلات هذه العوامل في علاقة جدلية وما ينتج عن تصادمها تارة وتوازيها تارة أخرى، تولّد عنده قلقا غامضا يعتمل بداخله حدّ الاستبداد وإفراز حالات نفسية أخرى جارفة مكتسحة، أشبه ما تكون بذبابة جائعة استمرأت جرحا نقيفا.. إنها الرغبة في البوح بما فاض عن الكأس الخبيئة والتي تشتدّ ولا تفتأ تلح عليه حتى تتبلور في إبداع يحاول القاصّ من خلاله تكريسَ بعض العلاقات الإنسانية والعادات الحميدة حتى تضحى

تقليدا، أو انتقادَ سلوكات مشينة والتمرّد عليها ومحاربتها لطمسها أو على الأقل تعديلها وفق منظور جمالي وأخلاقي أسمى..

إن المهتم بالحركة القصصية عبر مسارها قصد دراسة النصوص وتصنيفها بحسب اتجاهاتها الأدبية أو أشكالها القصصية أو بحسب تصنيف آخر، سيلاحظ أن القصة لم تتغير، بل تغير مفهوم هذه العملية الإبداعية ورسمُ حدودها لأسباب عدّة من قبيل تطور العلم وسيطرة المادة على التفكير وميلاد ما يسمى بالحداثة والعولمة، والتقدم السريع للتكنولوجيا والتنافس الصناعي وبروز قيم جديدة وتغيّر طريقة التفكير في حلول مبسترة...

لقد كان الباحث يقارن في دراسته حصيلة الإبداع في قرن بالقرن الذي سبقه أو الذي يليه، أما الآن فالمقارنة أصبحت تتم من خلال عقد من الزمن أو عقدين.

لا يمكن الجزم بأن الجيل الجديد قطع بصفة نهائية مع كل ما يمت إلى الشأن العام بصلة، ذلك أن القاص ككل مبدع يشغل نفسه بهموم عصره ويحاول، عن بصيرة واقتناع أو عن ما يشبه اللاوعي، أن تكون له رؤيته الخاصة به، والتي تدرك من وراء ظواهر الأشياء حقيقة البيئة التي يعيش فيها واستشراف المستقل. ولأنه رقيق الإحساس ثاقب البصيرة، فلا بد أن يبرز أثر هذه التفاعلات في إنتاجه بشكل جلي أو ملتبس؛ فهو يستحضر وقائع عاشها أو عايشها، وظل يتابعها من خلال مرصده. وقد يتنبأ بوقوع أحداث قد تقع فعلا قيد حياته أو بعد رحيله عن هذا العالم، خصوصا إذا توفرت لديه قوة الحدس والصدق الفني، وإشراقة الأسلوب، والقدرة على تفجير الأسئلة في ضمير المتلقي.

قد يظن البعض أن القاص الحالي ارتكن مثل حلزون في قوقعته إلى نرجسيته المعتمة الزوايا، يتلمس تضاريسها ويرمم ما تصدع من جدرانها المبلطة باقتناعات شخصية لم تصمد كثيرا أمام عوامل التعرية الجارفة. كما قد يتبادر إلى الذهن عند قراءة نصوص القصاصين اليوم، أنها تحاول مساءلة المثل والقيم والتحرر من النمطية والقوالب الجاهزة والسير دون عكازة الأجداد والقفز دون مظلة المنظرين.

بيد أنه مهما تغيرت الظروف والعوامل المواكبة لإبداع هذه النصوص، فإن المحاور الأساسية التي يمتح منها القاص مادته لم تحِدْ أبدا عن المواضيع الأساسية وهي الحق والخير والجمال؛ ولا جدال

**لا يمكن الجزم بأن الجيل الجديد قطع بصفة نهائية مع كل ما يمت إلى الشأن العام بصلة ، ذلك أن القاص ككل مبدع يشغل نفسه بهموم عصره ويحاول ، عن بصيرة واقتناع أو عن ما يشبه اللاوعي ، أن تكون له رؤيته الخاصة به ،**

في أنها مثل شجرات النسب (ar-bres généalogiques) فهي تتفرع إلى أفانين (تيمات) تثمر فواكه لذيذة المرورة بطعم الخذلان والغبن والشعور بتنكر الوطن واستقالة الأسرة ؛ ولهذا جاءت لغة الجيل الجديد متدفقة عفوية مسربلة بمعجم الدروب الهامشية والأزقة الضيقة. فالنصوص مما لا شك فيه منفتحة على الواقع ولَبِناتُها مجبولة من لغة وقحة أحيانا مثل الوقت الذي أفرزها مضمّخة بروائح بلديّة، مستفيدة في قراءاتها من الإنجازات الهائلة التي حققتها العلوم الإنسانية وخصوصا التحليل النفسي. فالقاص الحديث لم يعد يعبأ بتسلسل الأحداث في القصة القصيرة، ولا يفرض الرقابة على أفكاره أو يشكمها كلما حادت عن جادة السبيل، سبيل الأسلاف، بل يمتطيها دون سرج أو لجام، ولهذا تأتي متلفعة بدلالة غريبة وغامضة أحيانا. فالقصة القصيرة لم تعد تصرح، وإنما توحي وتلمح وإلا أصبحت مقالة صحفية..

إن عِهْنَ القصة عبر الأجيال هو نفس العهن، بيْد أن القصاصين الجدد ينفشونها بمحالجهم الخاصة ذات العلامة المسجلة، ولهذا تختلف شراشفهم باختلاف أناملهم وطريقة نسجهم والأذواق والألوان التي تكون عصيّة على النقاش.

القاص حاليا يحاول تشكيل بناء نصّه من جديد بالوسائل المتاحة لتتخذه الفكرة حصنا منيعا فلا تسلّم نفسها إلا لمن اجترح مفاتيح وأدوات، وكل من حاول التسلل عبر فجوات مريبة انتحرت قبل الوصول إليها، فلن يجدها إلا جثة هامدة شاحبة اللون باهتة الرونق..

> لغة الجيل الجديد متدفقة عفوية مسربلة بمعجم الدروب الهامشية والأزقة الضيقة.